Eine

Deutsche Malerschule

um die

Wende des ersten Jahrtausends.

Kritische Studien

zur

Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrh.

von

Wilhelm Vöge.

I. Teil.

Mit 16 Abbildungen.

Der philosophischen Fakultät der Kaiser-Wilhelm-Universität Strassburg als Dissertation vorgelegt.

Von der Fakultät genehmigt am 21. Juni 1890.

Trier, 1891.

Fr. Lintz'sche Buchdruckerei.

Eine

Deutsche Malerschule

um die

Wende des ersten Jahrtausends.

Kritische Studien

zur

Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrh.

von

Wilhelm Vöge.

I. Teil.

Mit 16 Abbildungen.

Der philosophischen Fakultät der Kaiser-Wilhelm-Universität Strassburg
als Dissertation vorgelegt.

Von der Fakultät genehmigt am 21. Juni 1890.

Trier, 1891.

Fr. Lintz'sche Buchdruckerei.

Die Abhandlung bildet den ersten Teil einer grösseren Arbeit. Das Ganze erscheint im Laufe dieses Jahres unter gleichem Titel im Verlage der Fr. Lintz'schen Buchhandlung in Trier. Auf dieses beziehen sich die mehrfach im Text gegebenen Verweise.

Übersicht.

Seite

A. Einleitung . . . . . 1—5

B. Vorstudien und Materialien.

I. Die ottonischen Hss. in Aachen (Münsterplatz) und München (Hof- und Staatsbibl. Cim. 58) und die Kunstwerke der Reichenau . . . . . 5—98

II. Die Hss. der Bamberger kgl. Bibl. A. I. 47 (B), insbesondere das Verhältnis ihrer Bilder zum Text im einzelnen wie im allgemeinen . . . . . 99—112

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547613_0104

A. Einleitung.

Die vorliegende Arbeit behandelt eine Malerschule aus der Zeit des sächsischen Kaiserhauses; sie schliesst sich damit in ihren engeren Grenzen der im Jahre 1889 erschienenen Publikation der Trierer Adahs. an, insofern hier zum ersten male ein grösseres frühma. Bildermaterial nicht nach ikonographischen Gesichtspunkten, sondern nach seinen thatsächlichen, d. h. geschichtlichen Zusammenhängen untersucht ist. Ein wesentlich Neues ist mit dieser Art zu arbeiten ja an sich nicht gegeben; Wiederherstellung uns lückenhaft und in weit versprengten Stücken erhaltener (ursprünglich umfassenderer) Zusammenhänge ist die wichtigste positive Aufgabe historischer Kritik; was die Kunstforschung insbesondere betrifft, so ist dieses Prinzip für die Erforschung der entwickelteren Kunst bereits seit langem das in erster Linie massgebende, es ist eben nur auf den Bereich der frühma., primitiven Kunst übertragen worden. Die hier gebotene Arbeit musste dem Umfang des Materials nach und damit zugleich in wesentlichen Punkten der Methodik hinter dem dort Erreichten zurückstehn, sie will keineswegs für die ottonische Periode dasselbe leisten, was dort für die karolingische im Grossen und Ganzen geboten wird, — eine umfassende Überschau über die verschiedenen lokalen Strömungen einer ganzen Epoche. Eine die ganze ottonische Malerei zusammenfassende Arbeit war vor der Hand unmöglich, das Material ist zu weit zerstreut, zugleich zu vielgestaltig; die Fäden der einzelnen Entwicklungen liegen noch nirgends zu Tage, und die Frage der von aussen kommenden Einflüsse ist bis jetzt eben durchaus noch Frage.

Wir geben also nur das Bild einer einzelnen Entwicklung, allerdings der, wie es scheint, dem Umfang und Wert ihrer Leistungen nach hervorragendsten der Zeit (Material für die Geschichte einer zweiten Schule ist in dem Exkurs I zusammengestellt worden). Damit war, wie gesagt, auch methodisch eine Grenze gezogen. Nur wenn die Betrachtung zu gleicher Zeit eine Reihe von Entwicklungen ins Auge

fasst, verspricht eine Paralleluntersuchung von Schrift, Text und Bild, wie sie in dem angeführten Publikationswerk der Ges. für rheinische Geschichtskunde mit Glück versucht ist, greifbare Resultate; erst indem auf den verschiedenen Gebieten sich jedesmal mehrere Entwicklungen neben einander ergeben, kann ein Parallelismus der Erscheinungen zu Tage treten; zudem fehlt es für die ottonische Periode durchaus an paläographischen Vorarbeiten, überhaupt sind Schriftschulen und Textschulen für die ottonische Epoche vor der Hand ein Postulat; uns fehlt es durchaus an einem sichern Urteil, in wie weit ein Studium derselben für diese Periode fruchtbringend ist; für die Schrift konnte nur das mit Sicherheit mehrfach (zweimal) beobachtet werden, dass in den Bildern eng verwandte Hss. sich auch im Schriftcharakter entschieden berühren. — Im wesentlichen war also für uns die Kritik der künstlerischen Ausstattung der Hss. im weitesten Sinne des Wortes — das beigebrachte künstlerische Material beruht ausnahmslos in Hss. — für die Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit derselben ausschliesslich massgebend. Naturgemäss lag der Nachdruck auf den technischen und stilistischen Momenten, erst in zweiter Linie sprachen ikonographische Kriterien mit. Durch historische Notizen und Einträge oder sonst dem Text der Hss. Entnommenes konnte auch nicht ein einziges Par von Hss. als derselben Schreibstube entstammend gesichert werden, derartige Kriterien waren eben nicht in grösserem Umfange geboten. Es ist das allerdings für Hss. dieser Zeit nicht durchaus charakteristisch, es ist an sich zweifellos möglich, eine Reihe von Hss. des 10. Jhs., die auch kunsthistorisch inbetracht kämen, zusammen zu bringen, die für denselben Ort verbürgt sind (z. B. für Köln); aber — um das schon an dieser Stelle zu betonen — nach diesem Prinzip methodisch vorzugehen, war hier durchaus nicht die Meinung. Es hiesse dem Prinzip der lokalen Gruppierung doch nur äusserlich gerecht werden, wollte man es als ersten Grundsatz desselben hinstellen, es sei zunächst ein bestimmtes Lokal ins Auge zu fassen, für das eine reiche künstlerische Thätigkeit historisch bezeugt, vielleicht ein Prachtkodex bereits nachgewiesen ist, dann sei in der gedruckten Litteratur und den Hss. nach weiterem Stoff zu suchen, dessen Entstehung ebenfalls für diesen Ort verbürgt sei. Nicht vom Ort, vom Material ist auszugehen, nicht nach Hinweisen und Belegen für jenen ist in erster Linie zu spüren, sondern für die Beobachtung dieses in seinen einzelnen uns erhaltenen Resten und Bruchstücken sind die Organe zu schärfen und auszubilden, mit anderen

Worten Entwicklung einer eigentlichen Kennerschaft auch für diese Frühkunst ist das wichtigste Rüstzeug für diese Forschung; erstes und wichtigstes Resultat: die Gewinnung breiter, zusammenhängender Stoffmassen, Einheiten höherer Ordnung, mit Hülfe deren es einzig und allein gelingen kann, aus einem Chaos ein Ganzes, Organisches und Gegliedertes ins Dasein zu rufen.

Es gelang nun in der That, für die eine Schule ein zusammengehöriges Material von weit grösserem Umfange zu gewinnen, als dies für die einzelnen karolingischen Schulen möglich war, insbesondere ergab sich eine ganze Reihe von mehr oder minder umfänglichen Bildercyklen, in denen weitgehende Verwandtschaft der Leistungen beobachtet wurde, überhaupt ein Material, das bei aller Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen doch zugleich eine überraschende Einheitlichkeit zeigte, eine in allen Erzeugnissen durchblickende mehr oder minder scharf ausgeprägte Physiognomie.

Eben auf Grund dieser breiteren Basis, dieses besseren Präparates, wenn ich so sagen darf, konnte nun der Versuch gemacht werden, in der Kritik von Bild und Ornamentik, kurz alles kunsthistorisch Wesentlichen zu einer höheren Stufe der Arbeitstechnik vorzudringen, um es genauer zu bezeichnen, die Consequenzen des hier eingeschlagenen Forschungsprincipes: Zusammenfassung des Materials zu Schulgruppen in strengerer und umfassenderer Weise zu ziehen; das, was denn doch naturgemäss das eigentliche Ziel dieser Forschung, dieser Art, zu arbeiten und zu sammeln ist: Betrachtung eben der Gruppe als einer Gesamtheit, als einer Einheit, auch in der That zum Zielpunkt zu nehmen; „die Gruppe“ und „die Schule“, um die sich ja bei diesen Arbeiten doch das ganze Bemühen dreht, eben als solche und an sich nun in der That auch in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken. Es durfte nicht dabei Halt gemacht werden, das Hss.-Material in chronologischer Reihung und Abfolge beschreibend vorzuführen, den Faden der Zusammenhänge, ihn gleichsam von der einen Hs. zu der jeweilig nächststehenden fortspinnend, durch das Ganze durchzuverfolgen, zum Schluss oder schon am Eingang dann die gerade zunächst und am schärfsten ins Auge springenden Züge der Gesamtentwicklung in einige wenige Sätze zusammenzufassen. Reducktion der Beschreibung der einzelnen Kodd. auf das denkbar knappste Mass, d. h. Beschreibung derselben nur im Sinne einer gedrängten Übersicht

über den Inhalt erwies sich als notwendig, dagegen musste nun eine die gesamte Produktion der Schule umspannende Charakteristik naturgemäss den eigentlichen Inhalt der Abhandlung ausmachen, das eigentliche Thema bilden, an diesem Punkte hatte überhaupt die eigentliche Darstellung erst einzusetzen. Diese Gesamtcharakteristik der Schule musste eine systematische, eine nach allen Richtungen ausgreifende sein, es durfte, soweit das zu erreichen war, kein wesentliches Element dabei ausser acht bleiben.

Eine zweite Erwägung kommt hinzu: Es konnte bei der Beschreibung der Schule schon darum die einzelne Hs. nicht als Einheit zu Grunde gelegt werden, weil die ausgeführte Hs. nicht auch zugleich Träger und Leiter der Tradition ist; es ist unzweifelhaft und an der betr. Stelle ausführlich erörtert, dass innerhalb der Schule ein unmittelbares Verhältnis zwischen Hs und Hs. überhaupt nicht besteht, die Hss. sind nur insofern unter einander verwandt, als sie alle auf einem Boden gewachsen, aus einer gemeinschaftlichen Quelle geschöpft sind: sie sind alle aus einem gemeinsam zu Grunde liegenden, im Schosse der Schule gehegten Schatz von Vorbildern und Skizzen hervorgegangen, nicht von einander abgeleitet worden. Es kann also nicht Aufgabe und Richtung einer strengeren Wissenschaftlichkeit sein, die unmittelbaren Beziehungen zwischen Kodex und Kodex schärfer ins Licht setzen zu wollen, eine Genealogie dieser Hss. kann mit nichten aufgestellt werden, auch wird kein Scharfsinn daran zu verschwenden sein, aus den uns erhaltenen Resten nicht mehr vorhandene Leistungen wieder herstellen zu wollen, Rekonstruktion sogenannter „Zwischenglieder“ kann überhaupt in diesem Falle nicht in Betracht kommen, — sie existieren gar nicht. Offenbar verliert damit zugleich die einzelne Hs. für die Förderung gerade der entscheidenden Fragen an Wert, sie ist in ihrer individuellen Ausgestaltung als Individuum für die übrigen Hss. eben gar nicht unmittelbar massgebend. Um es positiv zu fassen: Ist in der That die behauptete Fortpflanzung die richtige, schöpft der Maler jedesmal aus einem vor ihm liegenden Bilder- und Motivenschatze, so kann nur dann der eigentliche Lebensnerv dieser Produktion blossgelegt, ein Urteil über dieselbe gewonnen werden, wenn man die Elemente und Motive eben prinzipiell als solche ins Auge fasst, d. h. die einzelne Hs. in ihre Teile auseinander legt, die jedesmal gleichen Bildungen zu Gruppen zusammenordnet und diese Gruppen prüft; es können, wenn überhaupt, die im einzelnen Falle

beobachteten Abweichungen von den überlieferten Elementen nur aus dem Zusammenhalt — zunächst mit den jedesmal verwandten Erscheinungen gleicher Gattung und Ordnung, des weiteren mit dem gesamten Motivenschatze erklärt werden, es ist nur so möglich, das in der einzelnen Variante zu Tage tretende Mass selbständiger Kraft zu ermitteln, nur so ist, wie auf der einen Seite eine Gesamtcharakteristik zu gewinnen, so auf der anderen der eigentliche Springpunkt, auf den es bei der Erforschung dieser Kunst immer und überall ankommen muss, auch wirklich zu treffen, d. h. den Grad der Selbständigkeit — allgemein gesagt — überhaupt das Verhältnis zu bestimmen, in dem die mittela. Malerei der Tradition gegenübersteht. Damit sind im allgemeinen die für die Arbeit massgebenden Gesichtspunkte herausgestellt, eine wissenschaftliche Charakteristik auf der einen Seite, ein Urteil über die Art und Weise, den Charakter der Arbeit, des Arbeitens innerhalb der Schule auf der anderen sind die beiden Punkte, auf die alles zu orientieren ist. —

Es erübrigt noch, über die Disposition der Arbeit im einzelnen einige Bemerkungen hinzuzufügen. Die Eigenart des Materials erforderte es, der zusammenfassenden Behandlung der Schule zwei umfänglichere Einzelstudien vorauszustellen. Zunächst wurde gleich an einer der bedeutendsten Hs. der Schule ein starker, von einer verwandten Schule herüberdringender Einfluss bemerkt; genaue Analyse der hier vorliegenden Kreuzung, zugleich des gesamten Kodex erschien notwendig und fruchtbar. Auch eine zweite, besonders schöne Hs. der Schule verlangte eine gesonderte Betrachtung und ein eingehendes Studium ihrer Bilder, indem sie ihrem Inhalt nach und damit zugleich in ihren Bildern aus der Reihe der übrigen Kodices herausfiel.

B. Vorstudien und Materialien.

I. Die ottonischen Hss. in Aachen (Münsterschatz) und München (Hof- u. Staatsbibl. Cim. 58) und die Kunstwerke der Reichenau.

Indem wir nunmehr zu der ersten dieser beiden Sonderuntersuchungen übergehen, geben wir zunächst eine in diesem Falle ausführlichere Beschreibung des betreffenden Kodes.

Die Hs. beruht in der kgl. Staatsbibl. zu München; sie trägt die Nr. Cod. lat. monac. 4453 (Cim. 58., ant. B. 4., ant. Bamb. 284), sie

enthält a. 276 Bl. (34,7 × 24,5) zu 22 Zeilen den Text der vier Evangelien. Die Hs. ward zu Beginn dieses Jhs. bei der Säcularisation des Bamberger Domstifts, dem sie bis dahin angehörte, nach München gebracht [1]), sie ist in neuerer Zeit in roten Sammt eingebunden, der Vorderdeckel ist noch der alte (33,7 × 24,5), in den breiten, mit Goldblech beschlagenen und mit Edelsteinen und Perlen reich verzierten Rand [2]) ist eine Elfenbeinplatte (14,5 × 11) eingelassen, sie zeigt eine Darst. d. Todes d. Maria; es ist byzant. Originalarbeit saec. X., der Grund zeigt Spuren v. Vergoldung [3]).

---

[1]) Zugleich mit Cim. 58 kamen fünf andere Codd. aus Bamberg nach München vgl. H. Joach. Jaeck: Vollständige Beschreibung der öff Bibl. zu Bamberg. I. Th. Hss. auf Pgm., Bamberg 1831. Vorrede S. XXXVII ff.; im § 3 sind die nach München in die Staatsbibl. gebrachten Hss. unter Nr. I—VI aufgeführt. Nr. I (Hs. des Heliand) kommt für uns nicht in Betracht. Nr. II ist jetzt: München Cim. 60 (ant. B. 7, ant. Bamb. 909) mbr. 2° saec. XI in. 358 fol.; es ist das Missale der Bamberger Kirche; vgl. über den Kod. Murr: Merkwürd. der fürstbischöfl. Residenzstadt Bamberg S. 217 ff.; Fiorillo: Gesch. der zeichn. Künste in Deutschl. S. 236; Kugler Kl. Schr. S. 79; Jaeck. a. a. O. p. XLI; Sighart: Gesch. d. bild. K. in Bayern 1862. S. 142; Bucher: Gesch. d. techn. Künste 1875. I. 206; Janitschek: Gesch. d. deutsch. Mal. (Grote) S. 78; H. Knackfuss: Deutsch. Kstgesch. 1888. I; S. 887. Abbild. der Initialen: Abb. 46, 48, 55, 56, 60, 67. — Nach Looshorn: Gesch. des Bistum's Bamb. I. S. 50 entspricht der Text dem des Liber Sacramentorum des Gregor; die Hs. für den Gebrauch des Bischofs eingerichtet. Benedikt von Öl und Chrisma in der Gründonnerstagmesse, anderes bei Taufe und Firmung, was auf den bischöfl. Dienst weist. Vgl. den Zettelkatalog 4° (Schmeller) der Münchener Cimeliensammlung; vorgeheftet sind: AA. Synod. Bamb. sub. Gunthario V. Abdruck: Schannat, Concil. German III. 126 u. AA. Synod. sub Roberto 1087.

Die Hs. ist für Heinrich II. geschrieben worden, ob direkt für Bamberg, kann nicht gesagt werden; sie enthält 2 Huldigungsbilder Bl. 11[a] u. [b]. Abb. AA. ss. Jul. III. Tafel zu S. 784. Nr. C (hier irrige Deutung von Bl. 11[a] auf Kanonisation; Hefner-Alteneck: Trachten. 1840—54 I. Tafel 1 u. 2; vgl. Text S. 2 u. 3; Derselbe: Trachten und Gerätschaften 1880[2]. Taf. 47, (Abb. v. Bl. 11[a] in Farbendruck), vgl. S. 28. Tafel 48 (Bl. 11 gleichfalls) vgl. S. 27. Der Text zu den Tafeln ist falsch eingereicht; Kohlrausch: Bildnisse der deutschen Könige u. Kaiser. Hamburg 1846. Abb. v. Bl. 11[a] (von mir nicht eingesehen), vgl. 10. Bericht des hist. Ver. zu Bamberg S. 68; ferner bei Förster Denkmäler. Bd. II (Malerei), vgl. dazu Text S. 18 u. dessen Gesch. d. deutsch. K. 1860 I. S. 60; Cahier: Nouv. Mélanges: Bd. I. Curiosités myst. S. 57 ff., Abb. S. 58 u. 61; Stacke: Deutsche Geschichte I. 1880. Abb. S. 280 (Bl. 11[a]) ebenda zahlreiche Initialen der Hs., vgl. S. 232, 245, 268, 273, 282, 295, 313,

---

[2]) Anmerkung zu 2 siehe Seite 10.

[3]) Anmerkung zu 3 siehe Seite 11.

Wir geben eine Übersicht des Inhalts der Hs. Auf ein unfol. Vorsatzblatt folgt:

Bl. 1a. Incipit prologus quatuor evangeliorum.

386, 396; Seemann: Kunsthist. Bilderbogen 194, Fig. 2; ferner Bl. 11a bei Loosborn a. a. O. vorn (Lichtdruck); Knackfuss a. a. O. S. 89. Die Figg. des Kaisers allein. Weiss: Kostümkunde, Bd. III. 1883² S. 330, fig. 213, 214; vgl. über die Bilder ferner: Piper: Mythol. u. Symbolik I, Bd. II, S. 634; Reber: Kunstgesch. der Ma. S. 369. Giesebrecht: Gesch. d deutsch. Kaiserz. II⁵ 610; auch Wackernagel: die gold. Altartafel von Basel. Basel 1857. S. 29; von Berthold Riehl: Zur Bayrischen Kunstgesch. I, S. 13 ff. wurde der schon von Sighart angenommene Zusammenhang zw. Bl. 11b u. dem Huldigungsbild im Kodex aureus von St. Emmeram (Abbd. Förster, Bd. IX vergl. S. 27 Malerei) genauer nachgewiesen; es folgt daraus, dass der Kodex in Regensburg (St. Emmeram) geschrieben wurde, worauf auch die Heiligen Bl. 11a deuten; aus St. Emmeram kamen mehrere Hss. nach Bamberg; so das ursprgl. (?) Prümer (vgl. Karl Lamprecht: Initialornamentik S. 27, Nr. 19) Lektionar saec. IX. jetzt: gräfl. Schönborn'sche Bibl. zu Pommersfelde, Nr. 2821, vgl. über die Hs. Archiv der Ges. f. ältere deutsche Geschkd., 9, S. 534 ff. Serapaum Bd. 6, S. 17 f. u. Jaffé M. G. ss. XVII, S. 567; aus Niedermünster stammt die jetzt Bamberger Hs. Ed. II. 11. — Der für die Bamberger Hss. in Anspruch genommene Regensburger Einfluss ist von Riehl: Denkmale frühma. Bauk. in Bayern. München 1888, S. 148 in zu allgemeiner Fassung ausgesprochen. Cim. 60 hebt sich technisch u. ikonographisch ganz auffallend von den übrigen auf Heinrich II. zurückgeführten Bamberger Hss. ab, es kann im Gegenteil mit Sicherheit behauptet werden, dass keiner der übrigen betr. Kodices aus der Schultradition von Cim. 60 hervorgegangen ist; dass die Regensburger Kunstwerke den Ausgangspunkt für eine selbständige Bamberger Malerschule bildeten, ist in keiner Weise bisher belegt; Riehl will zugleich für den Bamberger Dombau Regensburger Vorbilder annehmen.

Die Hs. enthält an Vollbildern noch Bl. 15a: Kreuzigung (vgl. Piper Myth. u. Symb. I, II, S. 161) und Bl. 15b: Frauen am Grabe; dem Text vorangestellt: das Bild des schreibenden Gregor. — Sehr beachtenswert der Elfenbeindeckel; vgl. Massmann: Der Egsterstein in Westfalen. Weimar 1846, S. 44 u. Taf. IIa; Piper a. a. O. S. 167; Cahier et Martin: Mél. d'archéol. II, S. 43; Eye u. Falke: Kunst und Leben der Vorzeit. 1855. I, S. 20; Förster: Denkmale, Bd. II; auch dessen Gesch. d. deutsch. Kunst. I. S. 60 u. 73; Kugler: Hdb. der Kstgesch. 1858³, S. 78; Hirsch: Jahrbb. d. d Reiches unter Heinrich II. Bd. II, S. 103, 104; Sighart a. a. O. S. 109; Westwood: Fict. ivor. 1876, S. 139, 140 setzt die Platte: saec. IX. X. an. Rohault de Fleury: L'Evangile, pl. LXXXIX; derselbe: La ste. Vierge I, S. 215.

Dargestellt ist der Krucifixus; Westwood stellt mit dem Elfenb. zus. die Darstellung der Kreuzigg. in ags. Hs. der Pariser National-Bibliothek, Nr. 257, vgl. Louandre: Les arts somptuaires. — Dieselbe Notiz bei Stockbauer: Kunstgesch. des Kreuzes Schaffhausen 1870. St. verweist ferner auf ein engverwandtes Gemälde des IX. Jahrh. im Dom zu Utrecht. Abb.: Ous Voorgeslacht door Hofdiik II, 212, „ein bis auf die Köpfe von Sonne und

Bl. 3b. Explicit prologus quatuor evangeliorum. Incipit epistula Hieroni (sic!) praespiteri.

Mond genaues Seitenstück"; vgl. neuerdings noch Lübke. Gesch. d. deutsch. K. 1890. S. 112.

Die von Jaeck a. a. O. unter Nr. III, IV, VI aufgeführten Hss. sind die jetzt Münchener Kodices: Cim. 57, 58, 59; über diese vergl. unsere Abhandlung.

Cim. 56 (ant. Bamb. 282) rubr. 155 fol. 2°, saec. XI. Die Hs. hat die Nr. Cod. lat. monac. 4451, enthält die vier Evangelien; in der Hs. die vier Evangelistenbilder; dieselbe steht ganz unter Karoling-Tradition; besonders hervorragend: die zwei Elfenbeinplatten des Deckels, (Taufe [vorn], Verkündigung an Maria u. Geburt [hinten]). Abguss der Taufe im Münchener Nationalmus., Abgüsse auch im South Kensingtor-Mus.; vgl. Westwood: Fict. ivor. S. 123. Nr. '64, 47, (275); merkwürdiger Weise ist diese Hs. von Murr a. a. O. nicht verzeichnet; derselbe beschreibt S. 228 als Kodex V. des Domschatzes eine Hs. Liber evangeliorum saec.° XII scriptus long. unius pedis, latit. octo pollicum et dimid. Tegumen aur. 220 coronar. pondere est. Ornatur duodecim magnis granatis orientalibus, 100 aliis lapidibus pretiosis et 26 unionibus. In anteriori eburneo tegum. Christi baptismus in altero vero crucifixio. Die Beschr. passt nicht auf unsern Kodex, während mir andererseits eine zu der Beschreibung Murr's stimmende Hs. nicht bekannt ist; vgl. Piper a. a. O. S. 152, 537; Förster: Denkmäler I. Bildnerei S. 22, Bd. II ebenda S. 5; Derselbe: Gesch. der deutsch. Kunst. 1860, I. S. 58 ff.; Kugler: Hdb. der Kstgesch. 1858³, S. 77; Sighart a. a. O. S. 109, 110; Lotz: Kunsttopographie Deutschlands 1863, II, S. 295; Hirsch a. a. O. S. 107; Labarte: Hist. des artis indust. II, 190 ff.; Cahier, Nouv. Mél. Ivoires, Miniat, Ernaux. Paris 1874, S. 56; Strzygowski: Ikonographie der Taufe Christi. München 1885, S. 43; vgl. Tafel X, 2; Otte: Hdb. der kirchl. Kunstarchäol. I⁵, S. 174; Rohault de Fleury: La Messe VI, 90; vgl. desselben: L'Evangile I, 104. Pl. XXXV, 1; Bode: Gesch. d. d. Plastik (Grote) S. 18 schreibt das Relief der Verkündigung im Museum zu Berlin; vgl. neuerdings: Beschreibung der Bildw. d. christl. Epoche v. W. Bode und H. v. Tschudi S. 119 u. Taf. LV. Nr. 433 einem verwandten Künstler zu; dieses Relief ist in München 1841 erworben, übrigens bez. mit: saec. 8—10 byzant; die Münchener Tafeln sind von fast allen Forschern für abdldsch. erklärt worden; anderer Ansicht Unger in Ersch u. Gruber: Allg. Encyklopädie, I. Sect., Bd. 84, S. 429 (1866); er registriert die Münchener Tafeln an erster Stelle unter die unzweifelhaft oder höchst wahrscheinlich byzant. Elfenbeinwerke aus der Periode nach Justinian, stellt die Darst. der Taufe wohl ohne Grund mit der Reiderschen Tafel zus. — vgl. endlich: Lübke Gesch. d. deutsch. Kunst 1890. S. 113. Jaeck a. a. O. Vorrede S. XLIX (u. Nr. 236) vermutete, dass der verlorene — mit Urkunden über die Einweihung der acht Altäre des Doms versehene Psalter, möglicher Weise mit nach München gekommen sei; die Hs., die wohl mit zur ersten Ausstattung der Kirche gehörte (vgl. Hirsch a. a. O. S. 105) ist nicht mehr nachzuweisen.

Bl. 6a. Item beatissimo papae Damaso Hieronimus.
Bl. 6b. Incipit breviarium ejusdem.
Bl. 10a. Incipit argumentum secundum Matheum.

Die nach München gekommenen Hss. stammen aus dem Domschatz der Bamberger Kirche, nicht der Dombibliothek. Über den ersteren liegt ein Verzeichnis aus dem XII. Jh. vor, enth. im Cod. 27 des kgl. Archivs zu Bamberg; bereits von Bock, vergl. Mitt. der k. k. Central-Commiss., Bd. IX, 1864, S. 18 und von dems.: Liturgische Gewänder, Bd. II, S. 42, 71, 280, 309, III, S. 8 und Häutl: Die Bamberger Domheiligtümer, vergl. 38, Ber. d. hist. Ver. z. Bamberg, S. 94 ff. herangezogen; genauere Notizen gab Curatus C. A. Schweizer: Vollst. Auszug a. d. vorzüglichst. Kalend. d. ehem. Fürstbistums Bamberg. 7. Bericht hist. Ver., Beilage, S. 75 ff.; vollständiger Abdr. H. Weber: Die St. Georgsbrüder am alten Domstift zu Bamberg. Bamberger Lyceums Progr. 1882/3, S. 39 ff. als Beilage I. Der Titel lautet: Hic est thesaurus babenbergensis ecclesie a custode Udalrico episcopo Ottoni episcopatus sui anno XX quinto representatus. (Udalrich starb kurz vor 1127, vgl. Jaffé, Bibl. V, 554; das Inventar ist kurz vor Ottos Abreise nach Pommern 1127 aufgenommen); die Notizen über die Kodices von Weber S. 44 f. zusammengestellt: XII libri auro et gemmis ornati, XI libri argento ornati, tres tabulae eburnee due cum gradualibus (es sind die sog. Gebetbücher Heinrichs d. II., W.) Et quia libri sine auro et argento et ebore michi commissi ex maxima parte non sunt pretytulati, nequaquam separatim et distincte eos volui prenotare. Sunt tamen omnes pariter LXXXXVI. Quos antem separare potui ita distinxi. X missales, IX psalteria, IIII canones, VI plenaria, Quinque lectionarii, IIII ordines, Duo officialia, III benedictionalia, I omelia in uno altera in tribus sermonibus per circulum anni.

Ein zweites Verz. saec. XIII Mitte führt Pretiosen auf, die in dringender Not verpfändet worden waren, vgl. Weber a. a. O. S. 40, Anm. 7; die Münchener Hs. cod. germ. 267 enth. nur ein Verz. der Domheiligtümer saec. XV, vgl. 38 Ber. d. hist. Ver. z. Bamberg, S. 95. In zweiter Linie kommt inbetracht das von dem Vikar und Subkustos Joh. Graff 1736 gefertigte Verz.; Titel: Ausführliche und vollständige Beschreibung aller in dem Kayserlich und Immediaten Hohen Domstifft zu Bamberg sich findenden Heiligen, Reliquien, Antiquitäten, Gold und Silber und anderen Kostbarkeiten u. s. w., wo von S. 91—111 die Prachthss. beschrieben werden, Hs. grossfol. i. d. kgl. Bibl. z. Bamberg (von mir nicht eingesehen); eine zweite Beschreibung desselben Graff in drei Foliobänden (vgl. Jaeck a. a. O. Bd. II, S. XLVI) ging bei d Säkularisation zu Grunde; vgl. Jaeck u. Heller: Beiträge z. Kst.- u. Litteraturgesch., Heft 1, 2, S. V; interessant die Notiz Graff's in einem Brief an Schwarz v. 1739 (vgl. Murr a. a. O. S. 215): Ich bin gesinnt aus 440 . . . . . Codicibus mbr. MSS. alle Antique sowohl in historiam ecclesiasticam als profanam einschlagende Mahlereien nebst überaus kunstreich geschlungenen Schrifften, dann eine Abschrift der Charakteris eines jeglichen Codicis, welches alles auf das fleissigste kunstreich copiert und zu dem Stich des Kupferstechers parat ist, dem publico heraus zu geben etc. Der Plan unterblieb. Es folgt Murr: Merkwürdigkeiten der fürstbischöfl. Residenzstadt Bamberg von Chr. Gottl.

Bl. 11b—22a folgen unter reich verzierten Säulenstellungen die Kanonestafeln; dieselben sind auf je zwei sich gegenüberstehenden

---

Murr, Nürnberg 1799. Hier S. 213—228: Descriptio codd. a. S. Henrico imp. aug. ecclesiae Bamb. donat. In sacrario Templi Cathedralis in membraneis. Über die in der eig. Dombibliothek befindl. Hss. vgl. S. 229—50. Dann folgt die Beschreibung von Jaeck, vgl. oben. Seit der Überführung nach München sind die Hss. im Zusammenhang besprochen, zunächst in dem v. Schmeller geschriebenen Zettelkatalog (4°) der Münch. Cimel. Sammlung, vgl. ferner: Gessert: Die Cimel. der Münchener Bibliothek, Serapaum Bd. VI, 1844, S. 82 ff. Hier die Hss. unter Nro. 36—40, Pult V. aufgeführt; unter diesen Nro. sind sie oft besprochen, so stets von Cahier; (Schmeller): Allgem. Auskunft über die kgl. Hof- und Staatsbibl. zu München, 1846, 1851[2] führt die Hss. bereits als Cim. 56—60 auf; vgl. endlich: Halm-Laubmann: Cat. codd. latt. bibl. reg. monac T. I, P. II, p. 167, unter kunstgeschichtl. Gesichtspunkt besprochen sind die Münchener Hss. im Zusammenhange von: H. Alex. Müller: Die Museen und Kunstwerke Deutschlands, Leipzig 1858, 2. Teil, S. 203 f. Lotz: Kunsttopographie Deutschlands, Bd. II, Kassel 1863, S. 296 f., vgl. dann Kugler: Museum, 1834, S. 29, 162; derselbe: Kl. Schriften, I, 1853, S. 79 ff.

Über die Hs. Cim. 58 im besonderen vgl. dann: Kugler, Hdb. 1858[3], S. 84 ff.; Förster: Gesch. d. d. K. 1860, 1, S. 72 f.; Sighart: Gesch. d. b. K. in Bayern, 1862, S. 138; Waagen, Hdb. 1862, I, S. 9; Hirsch a. a. O., 1864, S. 107; Frimmel: Repertor. f. Kunstwiss. VII, 1884, S. 350, 351; Reber: Kunstgesch. des Ma., S. 368; Riehl: Gesch. des Sittenbildes, S. 7, 8; Janitschek: Gesch. d. deutsch. Mal., S. 72 f.; einzelne Scenen a. d. Hs. wurden besprochen von Zappert: Epiphania, ein Beitrag zur kirchl. Kunstarchäolog., Wien 1857, S. 15 (die Anbetung der Könige); Strzygowski a. a. O. S. 42 (die Taufe Christi); Voss: Das jüngste Gericht, S. 24 (die Versuchung Christi); Piper: Mythologie und Symbolik, I, II, S. 444; Kraus: Die Wandbilder der Georgskirche zu Oberzell a. d. Reichenau, S. 11 (der Sturm a. d. Meere); Dobbert in Zahn's Jahrbb. f. Kunstwiss., Bd. IV, S. 301, 302 (die Darstellung der Speisung der 5000); Piper a. a. O. I, II, S. 167 und Stockbauer: Kunstgesch. des Kreuzes, Schaffhausen 1870, S. 205 (die Kreuzigung). Ueber den Goldgrund: Kämmerer: Die Landschaft in der deutschen Kunst, Beiträge z. Kunstgeschichte, N. F., IV, 1886, S. 27, Anm. 1.

Anmerkung 2 zu Seite 6:

[2]) Vgl. Murr. a. a. O. S. 224: Aurum purissimum cororarum 529, pondus habet cum 110 lapidibus pretiosis rudibus. Carniolae Neptunus incisus est. Effigies Apostoli Pauli ex onyche opere anaglypho excisa; 2 occhj di gatto et 72 margarita adsunt. Die Perlen liegen in Kapseln, die auch oben gezakten Rand zeigen; grössere Steine von Blätterkranz gehalten, entweder dreiteilige Blätter auf einen Bandstreifen aufsitzend, oder eine zusammenhängende Blattborde; über die Gemmen des Deckels vgl. die Notizen von F. W. Unger: Jahrbb. des Ver. v. Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft 34, 40, S. 375 f. (ein kl. Karneol mit Krucifix; ein ebensolcher mit Profilkopf; wahrsch. Blutjaspis mit Brustbild d. hl. Theodorus, griech. Arbeit saec. X).

Seiten unter jedesmal im Schema sich entsprechender Architektur angeordnet; die Rückseiten frei; die bemalten sind die ff.: Bl. 11[b], 12[a],

Anmerkung 3 zu Seite 6:

[3]) Vgl. die Abb. (Lichtdruck nach Abguss) bei Westwood: Fict. ivor. 1876, Tafel VIII; vgl. S. 82, Nr. '62, 48 (185); schlechter Holzschnitt Bayet: L'art byzantin. Paris, Quantin. 1886, S. 201; vgl. ferner Mitt. d. k. k. Centr. Commiss. VII, 142; Förster: Gesch. d. deutsch. Kunst. 1860, S. 58; Sighart a. a. O. S. 112; Hirsch a. a. O. S. 107; Labarte, Hist. II, 190, 191; Unger in Ersch u. Gruber. allg Encyclop. I. Sect., Bd. 84, S. 431; Otte: Hdb. I[5], S. 176; Knackfuss a. a. O. I, S. 88. Darstellungen des Todes der Maria finden sich sehr häufig in der Elfenbeinplastik des frühen Ma's.; sie gehen sämtlich auf einen Urtypus zurück (byzantinisch) und zeigen oft sehr handwerksmässige Arbeit; der Deckel von Cim. 58 ist das Meisterstück der Reihe. Wir stellen die uns bekannten Tafeln zus.: Tafel im Museum Barberini, vgl. Gori. Thes. vet. diptych. III, Tab. XXXVII, p. 289; Tafel jetzt Ravenna, Bibliothek aus Mus. Venet. Murian, vgl. Gori a. a. O. III, Tab. XLII u. S. 305, Abb. auch: Rohault de Fleury: La ste. Vierge I, 276, Pl. LXIV (hier ist die Scene erweitert, im Hintergrunde erscheinen zwei Frauen); Tafel im Baptisterium zu Florenz (9 × 9 cm), vgl. Gori a. a. O., Tab. II, zu p. 340 ff., Rohault a. a. O., I, 277; Relief an Tragaltar des hl. Willibrordus in der Liebfrauenkirche zu Trier, 11,5×11, vgl. geistl. Amtsanzeiger der Diöcese Trier, 1857, S. 9—14; Marx: Gesch. d. Stadt Trier, III, 279; aus'm Weerth: Kunstdkm., Taf. LX, 3[a], vgl. Bd. III, S. 95; Rohault a. a. O., I, 279; ders. La Messe V, Pl. CCCXLVII; auch Düsseld. Ausstellgskat. 1880[2], S. 163, Nr. 654; Platte früher im städt. Museum zu Köln, jetzt Kunstgewerbemus. ebenda. Düsseld. Ausstellungskatalog 1880, S. 252, Nr. 1001, Phot. Nr. 28; Elfenbein im South Kensington Museum, vgl. Westwood Fict. ivor. S. 87, Nr. '83, 48 (196) (? identisch mit Rohault de Fl. La ste. vierge I, 277); vgl. ferner: Westwood a. a. O. S. 87, Nr. '58, 135, (195); sämtliche Darstellungen schliessen sich im Typus an die Darstellung von Cim. 58 an. Besonderer Typus: Die Darstellungen, wo die Entführung der Seele in zwei Akte aufgelöst ist, indem Christus dieselbe im Arm hält, während ein Engel zu gleicher Zeit schon mit ihr davonfliegt. Diese Darst. liegt vor auf dem zu unserer Hss-Gruppe gehörigen Kodex der herzogl. Biblioth. zu Wolfenbüttel. Cod. 84. 5. Aug. fol., vgl. Westwood Fict. ivor. S. 88, Nr. '73, 84 (197); hinzukommen: Westwood a. a. O. S. 87, Nr. '58, 190 (194) (wo Original?); ein Relief in dem grossherz. Museum zu Darmstadt. Abguss im bayr. Nat-Mus., Abb. Rohault a. a. O. I, 278; Pl. LXIV; Elfenbeinplatte der Bibl. nat. Paris. Codex lat. 9448, Deckel (?); vgl. Rohault a. a. O. I, 277; Elf. im Hôtel Cluny; Abb. Du Sommérard: Les arts an mâ. Album 5. sér. Pl. XI, 6, auch Grimouard: Manuel de l'art chret. 1878, S. 422 u. Rohault a. a. O.; Platte im Museum des Chorherrnstifts zu Klosterneuburg, Mitt. d. k. k. Central Commission VII, S. 141. Abb. S. 142. Nach Bode: Gesch. d. d. Plastik, S. 6 befinden sich verwandte Platten bei Culemann in Hannover (jetzt Kestner Museum) und in engl. Privatbesitz; die anonyme Abhdl.: die bildl. Darstell. vom Tode und der Himmelf. Mariä. Frankf. a. M. 1854 erwähnt überhaupt keine Darstellungen früher als saec. 13, 14.

13b, 14a, 15b, 16a, 17b, 18a, 19b, 20a, 21b, 22a; von denselben zeigen: 11b u. 12a, 19b u. 20a Verbindung von Säule u. Säule mit kleinen Arkadenbogen, das Ganze von einem Hauptbogen überspannt; Bl. 13b, 14a, 15b, 16a lagert über den Säulen ein Giebel; Bl. 21b, 22a finden sich zwei Spitzgiebel nebeneinander; Bl. 22b ist frei; ebenso 23a.

Bl. 23b, 24a. Die zwei zu einander gehörigen Huldigungsbilder der Hs. (20×19,6).

Bl. 24a: Auf Faltstuhl thronend ein bartloser Herrscher; er trägt ein langes bläuliches Untergewand, darüber lange rötlich purpurne Ärmeltunika mit breiter Borte in Gold verbrämt; ein langer Mantel ist auf d. r. Schulter geheftet (Cobalt), auf dem Haupt giebelartige Krone; die r. Hd., das Scepter haltend, vorgestützt. Das Scepter reicht bis zum Boden, auf demselben oben ein Vogel; die l. Hand hält einen Reichsapfel, auf dessen Fläche ein Kreuz; l. zwei Geistliche mit Büchern, die l. Hd. des vorderen, weissbärtigen greift an das Sitzpolster des Kaisers; r. zwei bärtige Lehnsleute, das Schwert, Schild und Lanze des Herrschers tragend; im Grunde eine tempelartige Architektur, von der ein Vorhang herabhängt. Dieses Blatt wie das zu ihm gehörige Bl. 23b zeigt zart lilla, oben purpurrosa Färbung des Grundes; der Boden unten ist lichtgrün. Bl. 23b zeigt gebeugten Hauptes, in einem Zuge hintereinander auf den Kaiser zuschreitend: vier Frauenfiguren, durch Beischriften (v. r. nach l.) als Roma, Gallia, Germania, Sclavinia bez.; sie sind barfuss; über einem langen Untergewand ein z. T. mantelartiges, zum T. mit zwei Ärmeln versehenes Obergewand, von Borten umzogen; Roma und Gallia tragen helmartige Kopfbedeckung, Sclavinia eine Mauerkrone; bei der durch lichtblondes (neapelgelb) Haar ausgezeichneten Germania geht der Mantel über den Kopf und ist oben mit Krone geheftet; Roma bringt Schale, Germania ein Füllhorn mit Kostbarkeiten dar, Gallia hält Palme, Sclavinia eine goldene Kugel.

Die Person des Herrschers ist strittig; das Bild bereits im vorigen Jh. als das erste Object, das aus dem Bamb. Domschatz ans Licht gelangte, Gegenstand lebhaftester Kontroverse. Die in den vier Frauen gegebene Hindeutung auf die Universalmonarchie liess zunächst an karolingische Herrscher denken; diese Ansicht vertrat 1738 Ebner [1]). Ihm gegenüber trat Nik. Seeländer [2]) mit allerdings nicht ausreichenden Gründen für Otto III. ein u. bez. die Hs. als Erbstück aus der ottonischen Hinterlassenschaft. Seeländers Gründe wies Schwarz zurück [3]), und vermutete u. a., Heinrich II. selbst sei hier darge-

---

[1]) Problema historico-criticum de S. R. I. Archiscutifero, quod moderante Chr. Gottl. Schwarzio submittit Joh. Car. Ebner, Altdorfii Noricorum 1738, vgl. S. 25 ff, dazu Taf. I.

[2]) Vgl. XVI. Stück der Hamburger Berichte von gelehrten Sachen, 1738, S. 132 ff.

[3]) Erläuterung des acad. Problematis von d. h. R. Reichs Erz-Schild-Herrn-Amt. Altdorff 1739, S. 15 ff., ausführl. S. 190—250.

stellt[1]). Die Meinung hat seitdem zwischen H. d. II. u. Otto III. geschwankt[2]). Zunächst weist nichts darauf, wie Förster[3]) meinte, dass die Hs. auf Bestellung H's. II. für Bamberg angefertigt wurde, es kann höchstens angenommen werden, dass die Hs. aus dem Besitz H's. II. stammt. Ein Portrait H's. II. sehen hier Piper[4]), Wackernagel[5]), Förster[6]), Sighart[7]), Hirsch[8]), Bucher[9]), Hefner-Alteneck[10]), Weiss[11]), Becker[12]), Giesebrecht[13]). Es störte der jugendlich bartlose Typus, der auf den für Heinrich II. inschriftlich gesicherten Portraitdarstellungen, soweit diese bisher bekannt waren, nicht vorliegt. Schon Hefner nimmt daher an, dass man sich hier eines alten Bildschemas a. d. Karolingerzeit bedient habe; ebenso Giesebrecht. Für Otto III. trat zuerst wieder ein Ch. Lenormant[14]); seine Ansicht mehr oder minder entschieden von Cahier[15]), Woltmann[16]), Otte[17]), Janitschek[18]), Humann[19]) und Lübke[20]) aufgenommen; es ist die heute herrschende Ansicht. Woltmanns von Giesebrecht mitgeteilte Meinung, dass der Kodex sich durch seine enge Verwandtschaft mit Hss. des X. Jhs. als ottonisch dokumentiere, sich von den Hss. H's. II. deutlich abscheide, trifft nur bei Vergleich mit Cim. 60 zu; dem für H. II. geschriebenen Kodex Cim. 57 steht

---

[1]) Vgl. S. 238.

[2]) Schmeller: Allg. Auskunft, 1846, S. 38, 55 spricht nur von „einem Herrscher."

[3]) Denkmale, II, S. 15.

[4]) Mythologie und Symbolik, I, II, 632.

[5]) Die goldene Altartafel zu Basel. Basel, 1857, vgl. S. 10, 13, 22, 29.

[6]) Denkmale, II, vgl. S. 15 zu Taf II u. desselben Gesch. d. d. Kunst, 1860, I, S. 72.

[7]) a. a. O. S. 139.

[8]) a. a. O. S. 107.

[9]) Geschichte d. techn. Künste, I, 1875, S. 206.

[10]) Trachten und Gerätschaften, 1880, I², S. 12; vgl. erste Aufl. 1840—54, Bd. I, S. 9, zu Taf. 7.

[11]) Kostumkunde, 1883², S. 330.

[12]) Weltgeschichte, IV, 47 (v. mir n. eingesehen).

[13]) Kaiserzeit, II³, 601. Giesebrecht hält in der 5. Aufl., S. 609, Anm. 1 einer schriftl. Mitteilung Woltmanns gegenüber an Heinrich II. fest.

[14]) Vgl. Cahier et Martin: Mél. d'archéol. I, 1847—9, S. 185 ff. für Lenormant war massgebend der Vergleich mit dem Kodex des Aachener Münsterschatzes.

[15]) Nouveaux Mél, I, 1874, S. 51.

[16]) Gesch. d. Mal., I, 249.

[17]) Hdb. II⁵, S. 550.

[18]) Gesch. d. d. Malerei, S. 72 und Anm.

[19]) Archiv für kirchl. Baukunst, XII, S. 10.

[20]) Gesch. d. d. Kunst, 1890, S. 136.

Cim. 58 offenbar näher als etwa dem Egbertkodex. Eine Vergleichung der gleichzeitigen übrigen künstlerischen Portraitdarstellungen Ottos III. u. Heinrichs gestattet nicht absolut sichere Schlüsse. Die Darstellung auf dem Deckel des Echternacher Kodex ist ein Kinderbild, vor Ottos Mündigkeit entstanden, und kann darum hier nicht inbetracht kommen[1]). Die Darstellung im Aachener Kodex ist zwar mit nicht stichhaltigen Gründen[2]) von Beissel Otto I. vindiciert worden, kann aber sicher nicht als kritisches Material für Otto III. verwertet werden; das in der Bamberger Hs. A. II. 42. dem Lektionar vorgeheftete Bildnis eines bartlosen Herrschers ist noch weit strittiger zwischen Otto III. und Heinrich II. als Cim. 58. selbst; denn die Hs. ist technisch der unter Heinrich geschriebenen Hs. Cim. 57. ausserordentlich enge verwandt. Die Darstellung eines bartlosen Kaisers auf dem bekannten Aachener vas lustrale ist auch nach Auffindung der Inschrift wenigstens für Otto den Dritten nicht völlig gesichert[3]); für Otto III. spricht allerdings, dass der von dem Kaiser gehaltene Reichsapfel ein Kreuz auf der Fläche zeigt, was sich zuerst auf Siegeln Ottos III. zeigt; zwei weitere als gleichzeitig

---

[1]) Vgl. die unten angeführte Litt.

[2]) Vgl. unten; an und für sich könnte der Kaiser ohne Bedenken auf Otto I. bezogen werden; es ist für diesen ein bartloser Siegeltypus von 936—961 nachweisbar; vgl. Foltz: Neues Archiv der Ges. f. ält. d. Geschskde, III, S. 29; auch Otto II. auf Siegeln bartlos nachweisbar, ebenda S. 34.

[3]) Die Datierung und infolgedessen die Deutung der Figuren hat sehr geschwankt; Alfred Darcel: Le Bénitier de la cath. de Milan, Didron Annal. archéol. XVII, 1857, S. 139—50, vgl. S. 141 u. ebenso Didron, ebenda XIX, S. 79, wie aus'm Weerth: Kunstdenkmale des christl. Ma. i. d. Rheinlanden. Bildnerei Taf. XXXIII, 10; vgl. Text S. 89 f., hielten den Weihkessel für karolingisch; als Name für den Herrscher wurde Karl der Grosse (von Didron sogar Konstantin) vorgeschlagen. Labarte, der sich anfangs dieser Ansicht angeschlossen hatte, vgl. Hist. des arts. ind. 1864. Texte. Bd. I, 221, setzte später das Kunstwerk (die Kettenpanzer nach ihm vor der Zeit der Ottonen nicht im Gebrauch) in das X. Jh. ebenda Bd. IV, S. 660. Über die dann aufgefundene Inschrift: Scs. III. Otto, vgl. Küntzeler u. Bock im Echo der Gegenwart, 4. Mai 1860. Aachener Zeitung, 8. April 1863, vgl. Bock: Kleinodien d. hl. röm. Reiches. Anhang S. 48. Derselbe: Karls des Gross. Pfalzkapelle 1865, S. 63. Abb. der eingeritzten Inschrift. Fig. XXX; jedoch dieselbe vielleicht später hinzugefügt, vgl. S. 67, vgl. noch Bock: Das Heiligtum zu Aachen. Köln 1867, S. 26. Dass die Inschrift später aufgesetzt wurde, auch Barbier de Montault: Le Tresor du Dome d'Aix la Chapelle Bull. monumental. 1877, T. 43 de la Coll., p. 217; Bode: Gesch. d. deutsch. Plastik S. 13, Knackfuss: Deutsche Kunstgeschichte S. 93 meinen, dass sowohl Otto II. wie III. in Betracht kommen könne. Mit Unrecht auf Otto III. bezogen wurde die bärtige Darst. Ottos II. auf d. Elftafel im musée Cluny von Kugler. Hdb. 1858³, S. 24.

bez. Darstellungen Ottos auf dem Kruzifix des Speierer Königschors[1]) und eine zweifellos authentische Darstellung in dem für Otto III. geschriebenen Missale der Domkapitelbibliothek zu Ivrea fol. Nro. 86[2]) sind mir nicht genauer bekannt; die von Durand[3]) erwähnte, auf einem marmornen Brunnen in San Bartolomeo in Rom befindliche Darstellung (gleichzeitig?) wird nur der Tradition nach auf Otto III. zurückgeführt; eine andere jedenfalls gleichzeitige Darstellung, die verschollen ist, jedoch in einer Beschreibung, die R. Stettiner im Kat. des erzbischöfl. Museums zu Köln von 1855 vorfand[4]), erkennbar vorliegt, ist insofern interessant, als das in Cim. 58 gegebene Motiv der Huldigung der Länder sich hier wiederfindet; die Beschreibung lautet: Kaiser Otto .... sitzend auf Thron, unter einem Baldachin, umgeben von allegorischen Figuren als Repräsentantinnen der verschiedenen Reiche . . . die Inschrift . . . .: Otto imperator Augustus. Über den . . . weiblichen Figg. zu der einen Seite: Germania, Francia, auf der anderen Allemannia, Italia[5]). Dieses Material gestattet keine sicheren Schlüsse; die für Heinrich II. vorliegenden gleichzeitigen Darstellungen helfen uns nicht weiter; es ist allerdings richtig, dass Heinrich II. meist mit blondem Vollbart dargestellt worden ist[6]); aber selbstverständlich wird der auf

---

[1]) Nach Sighart a. a. O. S. 128, angeblich ein Geschenk Ottos d. III; des Kaisers Bild auf der Rückseite; Geissel: Kaiserdom zu Speyer, 1828, S. 48.

[2]) Vgl. Dümmler: Anselm der Peripatetiker, Halle, 1872, S. 84. Das Portrait auf Bl. 160 v.; der Litt. über die Hs. zuzufügen: Archiv d. Ges. für ält. d. Geschkd., 12, 594; neuerdings: Delisle: Mém. de l'Institut nat. XXXII 233. Archiv 9, 625 wird gesagt, dass die Gestalt des stehenden Königs ganz wie auf otton. Siegeln ist.

[3]) Le Bénitier de l'empereur à Aix la Chapelle. Didron Annal. arch. XXVI, 1869, S. 56. Durand stellt die Darstell. mit der auf dem Aachener Weihkessel zus. Abb. bei Casimiro: Memorie istoriche delle chiese e dei conventi de Frati Minori della provincia romana. Roma 1764.

[4]) Vgl. Kölnische Volkszeitung No. 261, Mittwoch den 21. Sept. 1887.

[5]) Das Blatt wahrscheinlich jetzt bei Spitzer in Paris; eine Photographie eines ganz verwandten Blattes im Archiv der Ges. f. ält. d. Geschichtskunde in Berlin.

[6]) So in den Münchener Codd. Cim. 57 u. 60; hinzu kommt ferner die Darstellung in dem Evangelistar der Bamberger Kgl. Bibl. A. II, 46, Bl. 7a bez. mit Heinricus rex pius; vgl. Murr a. a. O. S. 237. Jaeck No. 280 u. Einleitung, S. XV. Waagen: Kunstw. und Künstl. in Deutschl., S. 99, No. 1. Hirsch: Jahrbb. u. Heinr. II., Bd. II, Anm. 2. Sighart a. a. O. S. 144. Woltmann: Gesch. der Mal, I, S. 256. Janitscheck: Gesch. d. d. Mal., S. 79. Leitschuh: Führer 1889², S. 77, 98 ff.; — eine zweite gleichzeitige bärtige Darstellung in Bamberger Hs., B. IV, 11. Kommentar zu Ezechiel: Das Titelbild zeigt den Kaiser auf Faltstuhl sitzend, von l. naht sich ein Mönch, ihm das Buch zu überreichen. Vgl. Jaeck S. XXI u. No. 595; eine Abb. in desselben:

grund dieser Darstellungen versuchte Beweis hinfällig, wenn sich auch nur ein bartloses Portrait Heinrichs belegen lässt. Ein solches liegt nun in der That vor in dem der Bamberger Hs. von Josephus Antiquitates: Ed. III. 16. vorgehefteten Huldigungsbilde[1]). Die Darstellung befindet sich auf einem vorgesetzten Bogen (erstes Bl. mit dem Papier-Vorsetzblatt verklebt, unfol., zweites Bl. bez. mit Bl. 1.) und verteilt sich wie in Cim. 58. auf zwei gegenüberstehende Seiten (erster verso, zweiter recto), Umfang: 25,8×18,3; gerade wie in Cim. 58, l. die huldigenden Frauen (an die Stelle der Roma ist Italia getreten, die Germania steht vor der Gallia) r. — hier auf Thron, unter Tempel sitzend —, der bartlose Kaiser —, l. zwei Geistliche, r. zwei weltliche Begleiter; Einzelheiten hier und da abweichend; über dem Kopf des Kaisers in Rustika: Heinrichus; direkte Abhängigkeit von Cim. 58 kann nicht behauptet werden; sicher stammt die Darstellung nicht aus derselben Schule, welche Cim. 58. geschaffen hat; das, wie es scheint, in der Schule der Hs. Cim. 58. geschaffene Schema ist hier von einer anderen herübergenommen und es ist wahrscheinlich, dass für E. III. 16. das vorliegt, was Hefner und Giesebrecht für Cim. 58 annehmen wollen, es wurde hier ohne Rücksicht auf Portraitähnlichkeit das ältere Schema eingesetzt. Dass dieses Schema auf Otto den Dritten zurückgeht, dafür lassen sich nun aus der Darstellung einige Anhaltspunkte gewinnen: Der Reichsapfel mit dem Kreuz in der Fläche

---

Viele Alphabete u. ganze Schriftmuster vom VIII.—XVII Jh. a. den Hss. der öff. Bibl. zu Bamberg, Heft I, Leipzig 1833. Taf. IV, Abdruck der Widmungsverse: Hirsch a. a. O. S. 110, Anm 2; die vermeintliche Darstellung Heinrichs II. in der Hs. der Ottoboniana. Nr. 74, vgl. Arch. der Ges. f. ält. deutsche Geschtskd., XII, 358, ebenfalls bärtig; die Darstell. in Regensburger Hs. Ed. II, 11. der Bamberg. kgl. Bibl. Bl. 4b wird von Jaeck: vollst. beschr. I, S. VI u. Nr. 182 mit Unrecht auf Heinrich II bezogen; es ist eine Darst. Heinrichs des Zänkers, vgl. auch Hirsch a. a. O. I, 122, Anm. 1. Neuerdings ist von Beissel: Die Bilder d. Hs. des Kaisers Otto, S. 63, das Kaiserbild der in Echternach geschriebenen, jetzt in Bremen befindl. Hs., welche bisher für Heinrich III. in Anspruch genommen wurde, Heinrich II. vindicirt worden; es ist verdienstlich, gezeigt zu haben, dass diese Zuweisung möglich ist, zwingend ist der Beweis nicht; in der Wendung der Inschrift: Nulli pietate secundus ist jedenfalls keine Anspielung auf Heinrich II. zu sehen, es liegt hier eine im Ma. viel gebrauchte Phrase vor, vgl. u. a. M. Manitius im Neuen Arch. der Ges. für ält. d. Geschtskd. XII, S. 594, dazu M. G. SS. III, 81. — Beachtenswert ist ferner, dass in Bamberg an dem bärtigen Typus des Kaisers festgehalten wird; hierher gehört die vielfach abgebildete Darstellung in der Bamberger Hs. Ed. III, 25. Adalberti vita Heinrici II. imperatoris. Beschreibung gab Waitz M. G. SS. IV, 787.

[1]) Der Kodex schon im vorigen Jh. bekannt; das Bild besprachen von Ebner a. a. O. S. 25, vgl. Schwarzens Erläuterung u. s. w. S. 239. Murr a. a. O. S. 215, 246 f. neuerdings. Leitschuh: Führer 1889², S. 77.

findet sich zuerst auf Siegel Ottos III. (im Gebrauch von 996. 22. Mai bis 997. 15. Okt.[1]); das mit dem Adler oben gekrönte Scepter ist zwar für Otto III. sonst nicht belegt; ist darin ein Zurückgreifen auf die Antike zu sehen[2]), so passt das Symbol durchaus auf diesen; auf Siegeln ist es erst unter den Saliern nachweisbar[3]); giebel-

---

[1]) Vgl. Foltz im Neuen Arch. d. Ges. f. ält. d. Geschichtskd. II S. 37 Nr. 3, dazu S. 19 Anm. 4; es ist von Heinrich II. übernommen worden, vgl. ebenda S. 42 Nr. 2, S. 43 Nr. 4. Abb. von Nr. 2 u. a. AA. SS. Jul. III. 770. B.; Philippi: Kaiserurkunden der Provinz Westfalen II, 147; von Sybel u. Sickel: Kaiserurkunden in Abb., Lief. IV Taf. 3, 4, 5, Lief. IX Tafel 13; an künstlerischen Darstellungen, die diesen Reichsapfeltypus zeigen, sind nur ausser den Bildern in den genannten Hss. München. Cim. 58, Bamberg A. II 42 Bl. 59^{b} u. ebenda: Ed. III 16 nach ff. bek.: es hält einen solchen eine der huldigenden Frauen in Cim. 57 Bl. 2^{a} und auf der gold. Altartafel in Basel der Michael, vgl. Wackernagel: Die g. Altartafel. Basel 1857 S. 29. Wackernagel benutzt diese Darstellung als Argument für die Entstehungszeit der Tafel im Anfang des XI. Jahrh's.; ob diese Darstellung des Kreuzes in der Fläche schon in dem Portrait Karl's des Kahlen vorliegt oder ob hier eine perspectivisch falsche Zeichnung vorliegt, ist nicht ganz deutlich. Das Kreuz auf der Fläche ausserdem a. d. Aachener Vas lustrale, vgl. o. — Wir erfahren von einem mit dem Kreuz geschmückten gold. Apfel, den der Papst Benedikt 1014 Heinrich II. überreichen liess, vgl. Bouquet Rec. des hist. d. Gaules X, S. 10 f., das „praecepit .... desuper auream crucem inseri" weist wohl darauf, dass das Kreuz hier auf der Kugel aufgepflanzt war; diese Form auch sonst für Hr. II. belegt, so in München Hs. Cim. 60, vgl. Cahier Nouv. Mél. I S. 54 ff. Litt. S. 56 Anm. 1; dieselbe auf Siegeln nachweisbar, zuerst bei Otto I, vgl. Foltz a. a. O. S. 31 Nr. 4 (seit 965).

[2]) Vgl. Benzonis epi. Albensis ad. Heinricum IV. imp. lib. I, 9, wo es von H. heisst: In dextera vero sceptrum imperii, de more Julii, Octaviani et Tiberii M. G. SS. XI, 602, vielleicht hat Benzo hier geradezu das unter den Saliern auftretende Adlerscepter im Sinne.

[3]) Vgl. Foltz a. a. O. III S. 19 Anm. 2. Bresslau: Hdb. der Urkundenlehre für Deutschland und Italien, 1889, S. 966; beachtenswert, dass auf einer Münze — ob Otto I. oder III. gehörig, ist allerdings nicht ganz sicher — sich ein Adler findet, der „nicht der heraldische, sondern das alte Symbol des durch Otto III. namentlich wiedererweckten römischen Imperiums ist." Vgl. Dannenberg: Die Münzen d. deutsch. Kaiser, No. 434 a. Taf. 19, vgl. Text S. 180. — Das Adlerscepter war übrigens bei den Merovingern in Gebrauch. Vgl. Cahier et Martin: Mél. d'arch. I 164, Anm. 3. Vgl. noch Viollet le Duc: Dict. du mobil. franç. IV, 1873, S. 320; dazu desselben Dict. d'architecture IV, 93; — in unserer Hs. findet sich ein Adlerscepter in der Hd. des Pontius Pilatus, Bl. 247^{a}. — Nach Hefner Alteneck: Trachten, 1840—54, S. 9, 10 wäre a. d. Titelblatt Cim. 58 eine Taube zu sehen. — Im allgemeinen beachtenswert, dass das Adlerscepter bereits in den Hss. auftritt, ehe es in die Siegel eindringt. Sollten nicht die künstlerischen Portraitdar-

förmige Krone[1]) und Faltstuhl[2]) sind für Otto III. als solchen nicht charakteristisch, wohl aber scheinen die vier Länder eine direkte

---

stellungen für die Siegel auch sonst massgebend gewesen sein? Die Form des sog. Thronsiegels findet sich zuerst bei Otto III. Vgl. Bresslau a. a. O. S. 966, Anm. 4. Bresslau bemerkt mit Bezug auf Schlumberger: Sigillographie de l'empire byzantin, Paris 1884, S. 417, dass der Typus von Byzanz nicht wohl eingeführt sein kann, er fragt: Ist der Typus in der Reichskanzlei erfunden? Dazu ist zu bemerken, dass derselbe ja seit langem in den Hss. ausgebildet vorlag; sollte er nicht von hier übernommen sein?

[1]) Es ist damit offenbar eine aus vier oblongen Platten gebildete Krone (die Platten mit Scharnieren verbunden) angedeutet; diese Form auf Siegeln zuerst unter Otto I., vgl. Foltz a. a. O. III S. 31 Nr. 2, vgl. S. 19. Rohault de Fleury, vgl. La ste. Vierge II, S. 63 u. Taf. CIII und desselben La Messe V, S. 17 meint, dass dieselbe im 9. und 10. Jahrh. vorkomme, um im 11. zu verschwinden, In den künstlerischen Darstellungen der Zeit ist sie oft nachweisbar, in den Hss., die der Schule v. Cim. 58 angehören a. ff. Stellen: Aachener Ottonen Kodex a. dem Huldigungsbild, vgl. Beissel. Die Bilder der Hs. des Kaisers Otto zu Aachen, Taf. III; in Cim. 59 erscheint Christus mit dieser Krone, vgl. Bl. 25^{b}; ähnlich derselbe in Bamberger Hs. A. I. 47 Bl. 5^{a}, 31^{b}. Wolfenbütteler Kodex: 84. 5. Aug. fol. Bl. 11^{b}. Pariser Nat. Bibl. Codex lat. 18005 Bl. 21^{a}, dazu in München Cim. 58 selbst auf den Bl. 25^{b}, 94^{b}, 139^{b}, 206^{b}, auch in sonstigen, früheren und gleichzeitigen Kunstwerken vielfach nachzuweisen: im ags. Psalter des brittisch. Mus. Abb. Cahier et Martin, Mél. I Pl. XLV; Deckel des Echternacher Kodex, Abb. Stacke: Deutsche Geschichte I, 281. Auf Fahne saec. X. im hist. Verein zu Würzburg. Hefner: Trachten und Gerätschaften 1880^{2} Taf. 29; Hs. (saec. X ?) d. Bibl. v. Troyes. Nr. 2273 Bl. 67^{b}; in Hs. saec. IX/X des Britt. Museums. Cotton Tiber A. III; Cod. Gothanus 84, saec. XI in. vgl. Clemen: Die Portraitdarst. Karls d. Gr. 1889 S. 82; auf dem ungarischen Krönungsmantel saec. XI, vgl. d. Abb. bei Bock: Kleinodien, Taf. XVII. Fig. 24; in etwas breiterer Form: Krone des Konstantin Monomachus. Ungar. Mus. Pesth. Bock a. a. O. Taf. XXXVIII Fig. 58, Text S. 180—84; Nach Cahier Nouv. Mél. I, 54 an dem Bilde der drei Magier in d. Hs. von Bremen in der Bibl. roy. de Bruxelles gemeint ist Nr. 9428, dort die Notiz, dass sich die Form auch in der Hs. der Bibl. von Namur finde, die auf d. Graf Balduin (Kaiser von Konstantinopel) zurükgeführt wird; endlich Hs. saec. XI Hannover kgl. Bibl. Nr. 189, Bl. 11^{b}.

[2]) Der Faltstuhl des quadratischen Thrones ist an dieser Stelle durchaus ungewöhnlich. In den Hss. unserer Gruppe findet sich derselbe sonst an ff. Stellen: In der Aachener Ottonenhs. sitzt darauf der Hohepriester, vgl. Beissel a. a. O. T. XXIX; in Cim. 58 selbst Bl. 30^{b}: Herodes; Bl. 192^{a} erscheint Christus darauf, in Münchener Hs. Cim. 57 der Mathäus, vgl. Bl. 3^{b} (derselbe in Cod. Colon. XII); dann wieder Kaiphas (Annas) Bl. 107^{b}; vgl. ferner Münchener Hs. Cim. 59. Bl. 86^{b}: Cod. Colon. CCXVIII, Bl. 108^{b}; in Hs. Paris. Bibl. nat. cod. lat. 18005 die Madonna in der Anbetung der

Hindeutung auf diesen zu sein; es ist schon von Janitschek in diesem Zusammenhange auf die Worte Gerberts in der Vorrede seines

---

drei Magier. — Auf anderen Blättern erscheint derselbe nicht als Ehrensitz: so sitzt Cim. 57, Bl. 105b des Judas Ischarioth darauf, ein umgestürzter Faltstuhl findet sich auf der Darstellung der Austreibung aus dem Tempel, vgl. Aachener Hs. Beissel T. XVII, Cim. 57 Bl. 120b. Als Sitz für einen Herrscher ist mir der Faltstuhl in Hss. des früheren Ma. noch bekannt auf einer Darst. Karls d. Gr. im Cod. Gothanus 84, vgl. Clemen a. a. O., auf dem schon erwähnten Bilde Heinrichs II. in Bambg. Hs. B. IV. 11 u. a. einem Bilde des Kaisers Augustus: in Münchener Hs. Cod. lat. 15093, Bl. 7a, schon saec. XI/XII. — Was die Form des Stuhls in unserer Hss.-Gruppe angeht, so liegt hier nicht ein Stuhl in der Art des Thrones des Dagobert vor, sondern die einfache ×-Form, 2 Par sich kreuzender Stäbe, unter einander unten mit Querholz verbunden, oben mit Decke bespannt; wo er als Königssitz erscheint, sind dann noch zwei Decken (Cim. 58, Bl. 30b) oder lange Decke und Kissen (unser Kaiserbild) darüber gebreitet. Im allgemeinen ergiebt sich also, dass der Faltstuhl zu einem Motiv geworden war, das, aus seinem bestimmten Zusammenhang heraus gelöst, überall eindringt, den Thronsessel verdrängend — in die bibl. Scenenbilder, in die Huldigungsbilder; vgl. übrigens für die altchristl. Kunst Garucci: Storia della arte chr. 303, 3; 316, 1, 2; 322, 2; 326, 3; 334, 2 etc. 499; auch Gebhardt: The miniatures of the Ashburnham Pentateuch, Pl. XIII ff. Er fragt sich, ob wir auf unserem Kaiserbilde mit dem Faltstuhl noch einen ganz bestimmten Sinn verbinden dürfen, ein solcher wurde vermutet von Ch. Lenormant, vgl. dessen: Notice sur le fauteuil de Dagobert, in Cahier und Martin: Mél. d'archéol. I, 157—90 und desselben: Nouveau Postscriptum au mém. sur le siège de Dagobert, ebenda S. 239—44; er meint, vgl. S. 189 f., der Faltstuhl sei ein spezifisch bischöflicher Sitz und hier auf den Kaiser mit Absicht übertragen worden; frühestes von ihm angef. Bischofssiegel allerdings erst von 1153 (Bock: Gesch. der liturg. Gew. III, 179 giebt gar erst ein Beispiel des XIV. Jh's.). Wir müssen der Ansicht durchaus beistimmen. Das früheste bis jetzt bekannte bischöfl. Thronsiegel, das des Bischof Arnolf von Halberstadt 996—1023 zu Urk. v. 1018, Apr. 6. gehörig, zeigt in der That den Bischof auf Faltstuhl sitzend, dieser durchaus in der uns vorliegenden Form. Vgl. Urkundenbuch des Hochstifts Halberstadt, her. v. G. Schmidt, T. I. — (Publ. a. d. kgl. preuss. Staatsarchiven XVII) T. I. Fig. 4; unter den dort T. II—V aufgef. Thronsiegeln (bis 1230) findet sich nur einmal, vgl. T. III Fig. 16, ein quadratischer Thron. Hinzu kommen Bilder in Hss., vgl. die Darst. des Egbert v. Trier bei Kraus: Kodex Egberti, Taf. II; die des hl. Willibrordus im Cod. Gothanus, mbr. I, 70. Bl. 2. Schriftquellen bestätigen das: wir haben einen Titulus Theodulfs: In Faldaone episcopi; vgl. Dümmler: Poetaë lat. aev. Carol. I, 555, No. LXII; vgl. ferner das: „aureolo praesul surgens cliothedro" des Panegyricus Berengarii lib. IV, V. 142, M. G. SS. IV, 209; unter den „ornamenta papae Victoris" wird erwähnt: „pannum diarodanum pro faldistorio," es ist Victor II. gemeint. 1054—57 vgl. Chron. mon. Casin. M. G. SS. VII, 710, 711; von einem „faltestalium

Otto III. gewidmeten libellus de rationali et ratione uti (Winter 997—998) hingewiesen worden[1]): „Nostrum, nostrum est Romanum imperium. Dant vires ferax frugum Italia, ferax militum Gallia et Germania, nec Scithae desunt nobis fortissima regna." Beweist das Vorausschreiten der Gallia vor der Germania — bei Gerbert ist diese Reihenfolge ja ohne weiteres verständlich — einen direkten Einfluss seiner Worte auf unsere Darstellung? — wir sahen in dem entsprechenden Bamberger Bilde Heinrichs II. die beiden Frauen umgestellt — oder ist damit eine Hindeutung auf den Entstehungsort unseres Kodex gegeben? es ist das nicht zu sagen; für die Datierung der Hs. scheint, falls Otto III. wirklich vorliegt, das

---

argentatum" „de capella Rotberti regis" ist die Rede bei Ademar (Anfang saec. XI), vgl. M. G. SS. IV, 125; in Romoaldi Annales a. 1177 erscheint Alexander III: „in eminentiori loco positus in faldestolio suo" M. G. SS. III, 453; vgl. ferner Jacob. card. de Coronatione Bonifacii VIII. PP. lib. II c. 2 Muratori SS. rer. ital. III, 646; Durandus Rat. divv. off. l. IIII c. XXX, 1. (Ausg. Lugduni 1584, I, 140). — Als Sitz weltlicher Herrscher der Faltstuhl erwähnt: Gotifredi Viterbiensis Pantheon SS. XXII, 181; in Bernardi Thesaur. de acquisitione terrae sanctae c. 82 Muratori SS. rer. ital. 729 „loco faldestorii regii"; durchaus erscheint der Faltstuhl als der Sitz des Königs in den afrz. Karlsepen; vgl. P. Zeller: Die täglichen Lebensgewohnheiten im afzr. Karlsepos. Ausg. u. Abhlgn. roman. Philol. (her. v. Stengel) XLII, Marburg 1885, S. 72, No. 250; — auf Siegeln der frz. Könige schon seit: Philipp I. nach Lenormant a. a. O. S. 180 f., vgl. Pl. XXX A; auf deutschen Kaiserbrakteaten: H. W. Cappe: Die Münzen d. d. Kaiser u. Kön. d. MA. 1848, Abt. II, No. 44 f. (auch schon: 14, 18, 19, 27?).

Was das Auftreten des Faltstuhles unter Otto III. u. Heinr. II. betrifft, so haben wir hier offenbar eine künstlerische Parallele zu der im XI. Jh. (1. H.) sich findenden Bezeichnung der Kaiser als: vicarius Christi, capud ecclesiae etc.

[1]) Neuerdings Abdruck: Julien Havet: Lettres de Gerbert. 983—997. publ. avec une introduction et des notes. Paris, 1889. (Coll. des textes p. servir à l'étude et a l'enseignement de l'histoire.) S. 237; über den gedanklichen Zushg., in dem die Worte gesprochen sind, vgl. auch Brief Nr. 187 S. 173 f.; mit „Gallia" — Lenormant hatte wegen dieser das Bild Otto II. zuweisen wollen, vgl. dazu auch Cahier: Nouv. Mel. I, 56 — ist Lothringen gemeint, in diesem Sinne werden Gallus und Germanus von Hugo von Frankreich selbst als die Unterthanen Ottos III. aufgefasst, vgl. Brief desselben bei Havet a. a. O. S. 101 Nr. 111; das: „quot habet viros Gallia, tot vobis mittam carmina" in Brief Otto's III. an Gerbert v. 997 (letzte Monate) vgl. Havet S. 171 f. Nr. 186 entspricht dem „ferax militum Gallia" Gerberts. Über Gallia-Lothringen vgl. noch Havet Nr. 35 S. 34, Nr. 37 S. 36 oben. — Diese Darstellung der Reiche hat übrigens schon im vorigen Jahrh. das lebhafteste Interesse erregt, vgl. Graff's Schreiben an Schwarz von 1739 bei Murr. Merkwürdigkeiten S. 215.

Auftreten der Sclavinia einen Anhaltspunkt zu gewähren: ist hier eine wirkliche Huldigung dargestellt, nicht nur der theoretische Anspruch auf eine solche bedeutet, so muss der Kodex nach dem Siege Ottos über die Sclaven (997) entstanden sein[1]). — Von einer Huldigung gerade dieser vier Reiche Heinrich II. gegenüber ist, soweit ich sehe, in Schriftquellen nicht die Rede[2]). Der Bamberger Ursprung unserer Hs. beweist durchaus nichts gegen Otto III., wir wissen, dass Teile der Ottonischen Bibliothek jedenfalls durch Vermittlung Heinrichs II. in den Besitz der Bamberger Kirche übergegangen sind[3]); es ist hinzuzufügen, dass ja der Kodex keinerlei auf Heinrich II. bezügliche Widmung enthält, er also nicht auf seine Bestellung für Bamberg angefertigt, sondern nur aus dem Besitz des Kaisers der Kirche überwiesen wurde. — Die künstlerischen Portraitdarstellungen der zwei Kaiser liessen uns in unserer Frage im Ungewissen, die Gesamtscene weist entschieden auf Otto III., die äusseren Umstände gestatten, den einen wie den andern anzunehmen. Es ist die Frage, erlauben nicht die übrigen für die Ikonographie der beiden Kaiser vorliegenden Quellen ein Urteil über das Aussehen derselben, auf grund dessen es möglich wäre, weiter zu schliessen. Es kommen zunächst in Betracht: Die Siegel[4]). Aller-

---

[1]) Vgl. M. G. SS. III S. 73, 776, vgl. dazu Havet S. 166 Nr. 182, Nr. 219 und 220 S. 232 f.; Cahier Nouv. Mél. I. 57 vermutet in der goldenen Kugel, welche die Slavinia trägt, einen Käse! — wie sehr man übrigens in dieser Zeit geneigt ist, von einer Huldigung zu sprechen, wo von wirklicher Unterwerfung keine Rede ist, beweist die Stelle der Versus de Gregorio Papa et Ottone Augusto, vgl. Dümmler; Anselm der Peripatetiker. Halle 1872 S. 78 f.: Babilonia ferrea, Et aurata Graecia Ottonem magnum metuunt, Collis flexis serviunt.

[2]) In Betracht kommt das Gedicht: Rythmi de obitu Ottonis III imp. et electione Heinrici II. imp., vgl. Höfler: Deutsche Päpste I, S. 362; charakteristisch, dass hier zunächst die einzelnen deutschen Stämme als huldigend erscheinen, unter diesen „Lotharingia", der Ausdruck „Gallia" findet sich nicht; dann allerdings: recepit jugum solitum — Sclavus . . . Regum creatrix maxima Clamat jam Italia: Enrice, curre, propera . . . Germania et Bellagica Torva curvant genua . . ; in den Versen: In obitum Heinrici II vgl. Grimm und Schmeller: Lat. Gedichte des 10. u. 11. Jahrh. Göttingen 1838 S. 333 heisst es: Imperator Romanorum Rector Francorum Imperavit Suevis Saxonibus cunctis Bavaros truces[que] Sclavos fecit pacatos; auch hier die Herrschaft über die deutschen Stämme im einzelnen besonders betont; wir erinnern übrigens an die auf dem Kölner Ottonischen Widmungsbilde sich findende Zusammenstellung: Germania, Francia, Allemannia, Italia.

[3]) Vgl. Giesebrecht: Gesch. d. d. Kaiserzeit I[5] S. 858.

[4]) Vgl. Foltz: Die Siegel der deutschen Könige u. Kaiser a. d. sächs. Hause, 911—1024 mit einem Vorworte v. Th. Sickel. Neues Arch. der Ges. f. ält. d. Geschichtskd. III, 9—45.

dings nimmt man das Aufkommen eines wirklich portraithaften Siegels erst für Konrad II. an[1]), doch scheinen dieselben schon in unserem Falle sichere Resultate zu gewähren; im allgemeinen ist ja auch zu bemerken, dass, wenn die Tendenz, das Siegel portraitmässig zu gestalten, einmal vorlag, jedenfalls immer die Möglichkeit vorhanden war, diesem Streben zu genügen, da die Siegel ja doch in der Nähe der königlichen Person angefertigt wurden. Wir finden, dass Otto III. stets bartlos dargestellt ist; einzige Ausnahme: eine von 998—1000 als im Gebrauch befindlich nachgewiesene Bleibulle[2]); doch liegt auch hier nicht ein eigentlicher Vollbart vor; Kinn und Wangen sind leicht vom Bart umspielt, man denkt an die Worte der Vita S. Adalberti epi, (a. a. 996), über Otto III.[3]): cum jam velut prima lanugine barbae floreret; Heinrich II. ist auf Siegeln nie anders als bärtig nachgewiesen, so schon auf dem ersten (provisorischen) Siegel[4]), besonders beachtenswert, dass Heinrich, als er offenbar im Anschluss an einen Siegeltypus Ottos III. (Foltz, Otto III 5) zu einem neuen Siegel übergeht (schon Juli 1002) er dieses eben nicht ohne weiteres übernimmt; Heinrichs Siegel ist bärtig. Es scheint daraus doch ohne Zweifel hervorzugehn, dass Heinrich von Anfang seiner Regierung an einen Bart trug. Nehmen wir dies als sicher an, — ganz irrig wäre es, weiter zu schliessen: ein bartloses in den Hss. begegnendes Bild stellt Otto III., ein bärtiges Heinrich dar; die Darstellung Heinrichs in der Bamberger Hs. Ed. III. 16. widerlegt diesen Schluss; nur das kann geschlossen werden: sind die Darstellungen in Cim. 58 oder Bamberg A. II. 42 Portraits Heinrichs II., so sind es keine getreuen Portraits. Es ist ja richtig, was Woltmann[5]) sagt, dass man auf diese gröberen Züge — Bart oder nicht — zu dieser Zeit längst geachtet hat und niemals kann die Technik als in diesem Falle hinderlich angerufen werden; aber jede, auch eine primitive Kunst ist, so weit sie auf die Aussenwelt geht, durchaus abhängig von ihrer wirklichen Erfahrung. Nun stammen aber die Hss. aus ganz verschiedenen lokalen Schulen, der Kaiser ist aber in den verschiedenen Mittelpunkten des Reiches durchaus nicht gleichmässig bekannt; da sind Orte, in denen er von Jugend auf verkehrt und solche, die er nur ganz flüchtig berührt. Wollen wir also die Frage entscheiden, hat ein Künstler einfach ein älteres Schema als den herrschenden Kaiser ausgegeben oder nicht, so müssten wir eben ein Urteil über die Umstände und Bedingungen gewinnen, unter denen er arbeitete. Es mag der Weg

---

[1]) Bresslau: Hdb. der Urkundenlehre I, 965.

[2]) Foltz a. a. O. S. 39 Nr. 6; oft abgebildet, auch: Schwarz: Erläuterung etc. Tab. IV u. p. 212. Erath. Cod. dipl. Quedl. 1764, Tab. IX.

[3]) M. G. SS. IV, 590.

[4]) Foltz S. 41 Nr. 1.

[5]) Vgl. Giesebrecht. Gesch. d. d. Kaiserz. II[5], 609, Anm.

hier wenigstens versucht werden: Die bärtige Darstellung Heinrichs II. in München Cim. 60. liegt für Regensburg fest; es ist zu dieser Darstellung noch besonders zu bemerken: es liegt hier das Umgekehrte vor von dem, was für Cim. 58. verschiedentlich angenommen wurde: ein älteres und zwar direkt nachweisbares Vorbild — das Bild Karls d. Kahlen aus dem goldenen Buch von St. Emmeram — ist hier zu einem individuellen Portrait Heinrichs umgestaltet worden. Die Hss. Cim. 58., Bamberg A. II. 42 und München Cim. 57 — dies muss hier vorausgenommen werden — hören sicher einer Malstube an, und zwar ist es wenigstens wahrscheinlich, dass sie in Köln entstanden sind. Geben wir zu, dass in Cim. 58 ein Portrait Ottos III. vorliegt, nehmen wir nur an, die inschriftlich als direktes Geschenk Heinrichs gesicherte Hs. A. II. 42 zeige auch ein Portrait desselben, so ist man, da Cim. 57 ein mit Beischrift versehenes bärtiges Portrait Heinrichs bietet, innerhalb der einen Schule von einem Typus zum andern übergegangen: man kannte vielleicht anfangs den Kaiser nicht und setzte einen Typus ein, der seit langem in der Schule heimisch war (Aachener Hs.), dann hat man ihn kennen gelernt; er tritt in bärtiger, portraithafter Bildung auf. Sind wir nun imstande, aus anderen Quellen Anhaltspunkte und Belegstücke dafür zu finden, nicht nur in wieweit Heinrich hier und dort, in Regensburg und Köln gemäss des grösseren oder geringeren Masses seines Aufenthaltes bekannt sein konnte oder musste, sondern ganz direkt, inwieweit hier und dort seine Züge bekannt waren und beachtet wurden? Aufschluss gewähren die Münzen: Hier fliesst, wie es scheint, eine der künstlerischen lokalen Bilderproduktion ganz analogische Quelle: Wie die Huldigungsbilder aus den verschiedenen Malerstuben hervorgingen, so sind eben die Münzen an den verschiedenen Münzstätten geprägt worden[1]). Es ist nun ganz auffallend: die ausserordentlich zahlreichen Regensburger Münzen zeigen Heinrich II. durchweg bärtig[2]). Dagegen bieten die Kölner Münzen einen bartlosen Kaiserkopf mit jener giebelartigen Krone, wie sie uns in den Hss. begegnete, einmal tritt dann bärtige Bildung

---

[1]) Die Frage, hat man „die ihrem Gepräge nach als kaiserlich auftretenden Münzen, welche zwar vor dem Erscheinen sicherer Bischofsmünzen, aber doch nach der Erteilung des Münzrechts in bischöflichen Städten geprägt sind, ... als kaiserliche oder ... bischöfliche zu betrachten", ist zwar vor der Hand nicht zu entscheiden; so Dannenberg: Die deutschen Münzen der sächs. u. fränk. Kaiserzeit 1876 S. 8.

[2]) Die in Regensburg auf Heinrich als Herzog 995—1002 geprägten Münzen, vgl. Dannenberg Nr. 1071—2 zeigen ebenso wenig wie die dort geprägten Königsmünzen von 1002—1004, vgl. ebenda Nr. 1073—1074 i ein Bildnis des Königs; in Betracht kommen die nach 1004 geprägten Königsmünzen ebenda Nr. 1075—86 und die Kaisermünzen (1014—17) Nr. 1087—89.

auf[1]). Berücksichtigen wir, dass Regensburg die Hauptstadt von Heinrichs Herzogtum u. Stammland Bayern war, dass er Köln nur vereinzelt aufsuchte: zuerst 1008[2]), dann erst 1019 wieder[3]) und mehrfach in den folgenden Jahren[4]), so scheint sich alles zusammenzufügen. Ohne Zweifel hat es in einer Kölner Malerschule durchaus nichts Auffälliges, wenn hier ein älteres bartloses Portraitschema in einem Huldigungsbilde Heinrichs II. zur Verwendung kam und ohne Bedenken werden wir in einer bartlosen Darstellung da ein Portrait Heinrichs annehmen dürfen, wo andere gewichtige Gründe dafür sprechen, dass dieser und keiner der Ottonen zur Darstellung gekommen sei. Wir nehmen daher das Bild der Bamberger Hs. A. II. 42 für Heinrich in Anspruch, die Widmung a. d. Deckel, der technische Charakter der Hs. weist darauf; sehr wahrscheinlich ist sie sogar später als Cim. 57 entstanden, die Hs. ist ein Geschenk an St. Stephan in Bamberg (geweiht 1020), sie mag um 1017 oder 18 geschrieben sein, das Portrait Heinrichs, in Cim. 57 von derselben Schule bereits mit grösserer Treue gegeben, war eben einfach inzwischen in Vergessenheit geraten; Cim. 57 entstand jedenfalls vor 1014, vgl. unten. In Cim. 58 sehen wir ein Portrait Ottos III.

Wir geben zu, dass ein zwingender Beweis hier nicht gegeben ist, es muss genügen, das Material, soweit es uns zugänglich war, hier zusammengefasst und nach seinem verschiedenen Wert für die Lösung derartiger Fragen beleuchtet zu haben[5]).

---

[1]) Vgl. Dannenberg Nr. 347 (Text S. 157 f.) Nr. 353, 355.

[2]) Urk. vom 1. Juli. St. 1498.

[3]) St. 1730—32.

[4]) St. 1740, 1759—62, 1764, 1804, 1805.

[5]) Zu den Begleitern des Herrschers in Cim. 68 sei nur bemerkt, dass an der letzten Seite desselben nicht etwa bewaffnete Krieger zu sehen sind, sondern zwei die Waffen des Herrschers tragende Grosse. Das Tragen der Waffen, besonders des Schwertes (Spatharius, portitor gladii, ensifer, armiges) war nicht Sache eines bestimmten Amtes, sondern eine Ehrenpflicht, die bald von diesem, bald von jenem ausgeübt wurde, vgl. H. Hädicke: Über Kurrecht und Erzamt d. Laienfürsten. Progr. v. Pforta, Naumburg 1872 S. 61 ff. Waitz: Forschungen XII. 216. Unter den Hofbeamten Ottos III finden wir allerdings einen „Protospatarius", ein solcher erwähnt in der Urkunde v. April 1001. Abdr. Fantuzzi: Monumenti Ravennati I, 277. Für die Geistlichen zur r. Hd. des Kaisers sind verschiedene Deutungen gegeben: Ebner a. a. O. S. 25: Duo episcopi: Archicancellarius und Archicapellanus. Seeländer a. a. O.: Mönche; Cahier, Nouv. Mél. I, 54 wollte l. vorn Gerbert sehn; Die Figur trägt das Pallium; es ist hier nicht der Ort, diese Frage zu entscheiden.

Wir nehmen die Beschreibung des Kodex Cim. 58 wieder auf: die auf die Huldigungsbilder ff.

Bl. 24b—25a sind frei, unliniiert.

Bl. 25b. Bild des Evangelisten Mathäus. (25×19).

Bl. 26a. Stirnblatt des Evangeliums Mathäi; in doppelter Bordüre (3,6×4,4): Liber: (L. grosser goldener Initial); Das Ganze: 24,7×19.

Bl. 26b—89b. Text des Evangeliums Mathäi.

Bl. 28a. Vollbild. 20,9×14,4; zwei Bildstreifen: oben (v. l. n. r.): Verkündigung an Maria, Verlobung der Maria mit Joseph; unten: Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten. Zu: Math. I. 18.

Bl. 29a. Vollbild. 20,5×14,8. Anbetung der Könige. Zu Math. II. 9—11.

Bl. 31b: Vollbild. 20,5×14,6. Bethlehemitischer Kindermord. Zu Math. II. 16—18.

Bl. 32b. Vollbild. 20,5×15,1 in zwei Bildstreifen: oben Taufe Christi; erste Versuchung desselben durch den Teufel; unten: zweite und dritte Versuchung. Zu Math. III. 13—17. IV. 1—11.

Bl. 34b. Vollbild. 20,4×15,8. Bergpredigt. Zu Math. V. 1,2.

Bl. 44a. Vollbild. 20,8×15,2. Auf einer Scene vereinigt: Auferweckung der Tochter des Vorstehers und Heilung des blutflüssigen Weibes. Zu Math. IX. 18—26.

Bl. 60b. Vollbild. 20,4×14,7 in zwei Reihen: oben Christus zu den Jüngern redend; unten derselbe, Petrus die Schlüssel reichend Zu Math. XVI. 13—20.

Bl. 89b. Explicit liber sancti evangelii secundum matheum.

Bl. 90a. Incipit prologus.

Bl. 90b. Explicit argumentum. Incipiunt capitula.

Bl. 93a u. b 94a. frei, 94a auch unliniiert.

Bl. 94b. Bild des Evangelisten Markus. 24,6×19,1.

Bl. 95a. Stirnblatt des Evangeliums des Markus: in rechteckiger doppelter (3,7×4,5) Bordüre: Inicium; Initialenligatur: IN; das Ganze: 24,8×19.

Bl. 95b—132a. Text des Evangeliums des Markus.

Bl. 97b. Vollbild. 20,3×14,2 in zwei Reihen: oben die Heilung des Aussätzigen; unten das Dankopfer desselben. Zu Mar. I. 40—45.

Bl. 103b. Vollbild. 20,3×14, in zwei Reihen: oben Sturm auf dem Meere; unten: Heilung des Besessenen von Gerasa. Zu Mar. IV. 35—40. V. 1—19.

Bl. 107a. Vollbild. 20,3×14,7. Tod Johannes des Täufers. Zu Mar. IV. 17—29.

Bl. 113a. Vollbild. 20,2×14,1. Verklärung Christi. Mark. IX. 1—7.

Bl. 116b. Vollbild. 20,4×15. Christus die Kinder segnend. Zu Mark. c. X. 13—16.

Bl. 119a. Vollbild. 20,4×14. Heilung des Blinden von Jericho. Zu Mark. X. 46—52.

Bl. 120b. Vollbild. 29,4×14. Austreibung der Krämer aus dem Tempel.

Bl. 132a. Explicit evangelium secundum Marcum.

Bl. 132b. Incipit prologus.

Bl. 133b. Explicit prologus sancti Hieronimi praespiteri. Incipiunt capitula.

Bl. 139a. Frei, unliniiert.

Bl. 139b. Bild des Evangelisten Lukas. 25×19,2.

Bl. 140a. Stirnblatt des Evangeliums des Lukas; in rechteckiger, doppelter (3,7×4,5) Bordüre: Quoniam quidem; grosser gold. Initial: Q.; das Ganze: 25×19.

Bl. 141b×203a. Text des Evangeliums des Lukas.

Bl. 149b. Vollbild. 18,6×15,3. (mit dem Giebel grösste Länge: 21,8) in zwei Reihen: oben: Heilung der Schwiegermutter des Petrus; unten: Teufelaustreibung. Zu Luk. IV. 38—41.

Bl. 155b. Vollbild. 20,3×15,3. Auferweckung des Jünglings von Naim. Zu Luk. VII. 11—17.

Bl. 157b. Vollbild. 20,5×15,3. Christus von der Sünderin gesalbt. Zu Luk. VII. 37—50.

Bl. 163a. Vollbild. 20,3×15. Speisung der Fünftausend. Zu Luk. IX. 11—17.

Bl. 167b. Vollbild. 20,5×14,5. Gleichnis vom barmherzigen Samariter. Zu Luk. X. 30—37.

Bl. 175b. Vollbild. 20,4×14,5, in zwei Reihen: oben Gleichnis vom unfruchtbaren Feigenbaum; unten: Heilung des buckeligen Weibes. Zu Luk. XIII. 6—13.

Bl. 188b. Vollbild. 20,5×15,1. Christus weint über Jerusalem. Zu Luk. XIX. 41—44.

Bl. 192a. Vollbild. 20,5×14,2. Opfer der Wittwe. Zu Luk. XXI. 1—4.

Bl. 203a. Explicit evangelium secundum Lucam. Incipit argumentum secundum Johannem.

Bl. 204a. Explicit argumentum. Incipiunt capitula.

Bl. 205a. Expliciunt capitula.

Bl. 205b, 206a. frei; Bl. 206a auch unliniiert.

Bl. 206b. Bild des Evangelisten Johannes. 24,6×19,2.

Bl. 207a. Stirnblatt des Evangeliums Johannis; in rechteckiger, doppelter (3,5×4,5) Bordüre: In principio; grosse gold. Initialenligatur: N̲; das Ganze: 25×19.

Bl. 207a—253b. Text des Evangeliums Johannis.

Bl. 231b. Vollbild. 20,7×13,9, in zwei Reihen: oben und unten: Auferweckung des Lazarus. Zu Joh. XI. 1—45.

Bl. 234b. Vollbild. 20,2×13,8, in zwei Reihen: oben und unten Einzug Christi in Jerusalem. Zu Joh. XII. 12—15.

Bl. 237a. Vollbild. 21×15,3. Fusswaschung. Zu Joh. XIII. 4—10.

Bl. 244b. Vollbild. 20,4×13,6, in zwei Reihen; oben (v. l. n. r.): Christus in Gethsemane redet zu den schlafenden Jüngern; Christus anbetend; unten: Gefangennahme Christi. Zu Joh. XVIII. 1—12.

Bl. 247a. Vollbild. 20,3×13,5, in zwei Reihen; oben: Verleugnung Petri; Christus vor Annas; unten: Christus vor Pilatus; Fortführung Christi. Zu Joh. XVIII. 13—28. XIX. 16.

Bl. 248b. Vollbild. 20,2×14, in zwei Reihen; oben: Christus am Kreuz; unten: Abnahme, Grablegung. Zu Joh. XIX. 18—42.

Bl. 251a. Vollbild. 20×13,7, in zwei Reihen; oben: Christus erscheint der Maria am Grabe; unten: Christus unter den Jüngern erscheinend; Thomas. Zu Joh. XX. 11—17; 19—23; 24—29.

Bl. 253b. Explicit evangelium secundum Johannem.

Bl. 254a. In nomine domini nostri ihu xpi. incipit capitulare evangeliorum de anni circulo.

Bl. 276a. Schluss des Pericopenverzeichnisses.

Bl. 276b. Frei; dann liniiertes Schutzblatt.

Die Zusammensetzung des Kodex ist die folgende: Auf Vorsatzbogen (erstes Bl. auf Deckel festgeklebt) folgt:

Lage I. 4 Bogen. Bl. 1a—8b.

Lage II. 1 Bogen. Bl. 9a—10b.

Lage III. IV. je 3 Bogen. Bl. 11a—22b.
(enthalten die Kanonestafeln).

Lage V. 1 Bogen, Bl. 23a—24b.
(Die Huldigungsbilder).

Lage VI. 1 Bogen. Bl. 25a—26b.
(Evangelist Mathäus; Stirnblatt zu Mathäus).

Lage VII. 5 1/2 Bogen. Bl. 27a—37b.
(erstes Blatt ausgeschnitten).

Lage VIII—XIV. je 4 Bogen. Bl. 86a—93b.

Lage XV. 1 Bogen. Bl. 94a—95b.
(Der Evangelist Markus; Stirnblatt zu Markus).

Lage XVI. 3 1/2 Bogen. Bl. 96a—102b.
(erstes Blatt ausgeschnitten).

Lage XVII—XXII. 4, 4, 2, 4, 3, 1 Bogen. Bl. 103a—138b.

Lage XXIII. 1 Bogen. Bl. 139a—140b.
(Evangelist Lukas; Stirnblatt zu Lukas).

Lage XXIV. 3 1/2 Bogen. Bl. 141a—147b.
(erstes Blatt ausgeschnitten).

Lage XXV—XXXIII. 4, 3, 3, 4, 4, 4, 2, 4, 1 Bogen. Bl. 148a—205b.

Lage XXXIV. 1 Bogen. Bl. 206a—207b.
(Evangelist Johannes; Stirnblatt zu Joh.).

Lage XXXV. $1^1/_2$ Bogen. Bl. 208^a — 210^b.
(erstes Blatt ausgeschnitten).
Lage XXXVI—XXXXIII. 4, 5, 4, 4, 4, 4, 4, 4 Bogen.
Bl. 211^a — 276^a.
(in Lage XXXVIII nach Bl. 5 ein Blatt eingeheftet mit Bild: Einzug in Jerusalem).

Für den Zusammenhang von Bild und Text ergiebt sich: die Huldigungsbilder sind gesondert eingeheftet; in jedesmal der ersten Lage der vier Evangelien ist Bl. 1 ausgeschnitten, darauf ein Bogen eingeschoben: recto Bl. 1 bleibt frei, verso Bl. 1: Bild des Evangelisten, recto Bl. 2; Stirnblatt des Evangeliums, verso Bl. 2: erste Seite des Textes. Der Vergleich der vier ersten Textseiten ergiebt: Dieselben sind von einer Hand, mit derselben Tinte und hintereinander beschrieben. Dass der Kodex, schon fertig geschrieben und ausgestattet, erst nachträglich als Geschenk für die kaiserlichen Herren in Aussicht genommen und zu dem Ende mit den prächtigen Bild- und Zierblättern zu Beginn der vier Evangelien ausgestattet wurde, ist keine irgendwie notwendige Folgerung; für ein solches Zurechtmachen eines schon vorliegenden Kodex zum Zweck der Schenkgabe würde allerdings im Kodex Egberti, wie Lamprecht nachweist[1]) ein Analogiefall vorliegen; in unserem Falle ist es jedoch sehr wohl möglich, dass die Bilder von Anfang an für den Kodex bestimmt waren; auch ist nicht mit Sicherheit zu erweisen, ob in den vier Textseiten eine zweite Schreiberhand vorliegt, oder ob der Schreiber des Evangeliums Mathäi den Anfang der Evangelientexte später selbst nachgetragen hat. Thatsache ist: Die Blätter zeigen etwas dunklere Tinte, die Schrift ist etwas sicherer und flüssiger; für einen genauen Vergleich reicht bei der engen Verwandtschaft der Hände das Material nicht aus.

Bei der nachfolgenden paläographischen Untersuchung ging ich von dem Gesichtspunkt aus, dass für mit grösseren Bilderreihen versehene Hss. kritische Sichtung der Bilder mit paläographischer Untersuchung des von den Bildern durchsetzten Textes zu verbinden sei; nicht allseitige paläographische Charakteristik wurde erstrebt, nur ein sicheres Urteil über die verschiedenen Hände und Kräfte, die hier beteiligt waren; das Gleiche war für die Bilder zu versuchen: Kombination der hier und da gewonnenen Ergebnisse war das Ziel; es scheint, dass eine derartige Parelleluntersuchung von Schrift und Bild, auf ein

[1]) Jahrbb. d. Ver. v. Altertumsfr. i. Rheinlande. Heft 70. S. 75, 76.

umfassendes Material angewandt, über das Verhältnis von Schreiber und Maler über ihr Zusammenarbeiten, ihr eventuelles Zusammenfallen in einer Person Aufschlüsse gewähren muss.

Die Handschrift zeigt Minuskelschrift saec. X. ex. Die einleitenden Stücke zu den vier Evangelien, die biblischen Stellen des Perikopenverzeichnisses sind in zierlicherer Schrift geschrieben. Die Überschrift des letzteren zeigt goldene Capitalis rustica, am Rande sind grössere (0,5—0,8) und kleinere (Unziale und Rustica) rote Anfangsbuchstaben ausgerückt; die Prologe zu Beginn der Hs. zeigen ebenso grössere (1—2 cm) und kleinere schmucklose rote Initialen am Rande. An der Spitze der ff. Vorreden zu Mark., Luk., Joh. ein goldener Kapitalbuchstabe (1 cm), die Kapitelübersichten haben Initialen in goldener Unzialschrift, die ersten Zeilen der Kapitel rote Capitalis rustica. Genaue Vergleichung der in kleinerer Minuskel geschriebenen Teile der Handschrift ergiebt, dass Bl. 1^a—11^b (die Vorreden zu Beginn derselben) u. Bl. 254^a—276^a, (die zweite Hälfte des Perikopenverzeichnisses von Lage 41 an) also Anfang und Schluss der Handschrift ein und derselben Hand gehören, während die übrigen Stücke von einer anderen und zwar der Hand geschrieben sind, die den Text des Mathäus schrieb. Die Scheidung ergiebt sowohl der allgemeine Charakter der Schrift, als Vergleichung der Einzelformen. Die Hand des ersten Prologs zeigt am kapitalen E den horizontalen Strich oben stets als Haarstrich schräg nach oben gehend, die zweite Hand bildet ihn wie einen Hacken nach unten gebogen; das Kapitale I der Hand I hat unten horizontalen starken Querstrich, das der zweiten Hand setzt an den Stamm unten ein schräg hinabweisendes Strichelchen an. Der allgemeine Charakter der Schrift macht es wahrscheinlich, dass die am Anfang und Ende der Hs. stehenden Teile von der Hand geschrieben wurden, welche die vier ersten Textseiten der vier Evangelien schrieb; dieser Hand wäre also eine letzte Redaktion des Kodex zugefallen.

Für den evangelischen Text selbst ergiebt sich folgendes:

Das Ganze verteilt sich auf zwei Schreiber; der erste hat die drei ersten Evangelien und von Johannes c. I—IX geschrieben, die Hand ist bis Bl. 228^b zu verfolgen. (Schluss von Lage 37). Im einzelnen ist nachzuweisen: er begann mit Markus c. I., schrieb bis Johannes durch, ging dann zum Mathäus über. — Es ist möglich, die Hand in ihrer allmählichen Entwicklung zu beobachten.

Ihr gehören auch die dazwischen liegenden einleitenden Stücke, jedoch sind diese nicht in einem Zuge mit dem Evangelientexte nieder-

geschrieben, sondern wohl nach Beendigung des Textes auf einmal nachgefügt. Der zweiten Hand gehört die letzte Hälfte des Johannesevangeliums: c. X.—XXI.

Schon die äusserlichste paläographische Beschreibung der ganzen Textmasse giebt uns diese Scheidung an die Hand.

Das Ganze ist allerdings gleichmässig von einer Hand durchrubriciert. Das Explicit evangelium ist nur beim Math. rot, sonst schwarz gegeben, (capitalis rustica); jedesmal die erste Zeile der grösseren Kapitel ist in roter Uniziale geschrieben, an der Spitze der Zeile ein goldener Initial (ca. 0,7×1,3; auffallend, dass sich grössere verzierte Initiale nie am Rande, sondern nur zu Beginn der vier Evangelien, hier auf eigenen Ziertafeln angeordnet, finden; an den, den Text begleitenden gold. Majuskeln Ansätze zu einer eigentümlichen kalligraphischen Verschnörkelung, kleine Ranken an den Stamm ansetzend, auch der Stamm selbst in geschweiftere Formen übergehend, erstes Beispiel Bl. 182ª, dann Bl. 203ª; stärkeres Auftreten der Bildungen i. Math. vgl. Bl. 39ª, 49ª, 81ª; sie finden sich nie im Text der zweiten Hand).

Gleichmässig durch den ganzen Text hindurch sind zweitens die Angaben der kleineren, der Einteilung der Kanonestafeln entsprechenden Kapitel angemerkt, sie stehen am Rande, unter der Kapitelangabe eine rote römische Ziffer, die auf die Kanonestafel verweist, dann folgen die Parallelstellen.

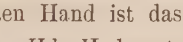
Doch ergiebt nun eben die Abtrennung des Textes im Kapitel ohne weiteres ein Kriterium: Der erste Schreiber beginnt fast ausnahmslos mit jedem kleineren Kapitel eine neue Zeile; zugleich sehen wir ihn allmählich dazu übergehen, die letzten Worte der Kapitel in Majuskel (Capitalis rust.) zu schreiben. Erste Spuren im Mar. vgl. Bl. 121ª, 122ª, im Luk. beginnt sich Bl. 153ª ff. diese Eigenheit als Regel durchzusetzen, im Math. findet sie sich ausnahmslos. So wird Anfang und Schluss der Kapitel deutlich herausgehoben, die Kolumne gewinnt eine gewisse Gliederung; zugleich tritt der am Beginn der Kapitel stehende rote Unzialbuchstabe hier natürlich von selbst auf den Rand hinaus.

Die zweite Hand schreibt, ohne bei den kleineren Kapiteln abzusetzen, in einem Zuge durch; sie unterbricht nur zu Anfang der grösseren Kapitel; die Minuskel erscheint nicht von Majuskelelementen durchsetzt; die auch hier am Anfang der kleinen Kapitel stehenden, vom Rubrikator hinzugefügten Unzialen erscheinen natürlich in der Textkolumne verstreut; statt dessen tritt nun hier am Rande schwarze Majuskel auf, vom

Schreiber gleich während der Niederschrift der Kolumne ohne besonderen Sinn auf den Rand hinausgerückt (vereinzelt findet sich eine solche auch bei Hd. I). Schon diese mehr übersichtliche Betrachtung des Textes lässt somit einerseits die Verschiedenheit der zwei Schreiber ins Licht treten, andererseits gewinnen wir damit für die oben behauptete Reihenfolge der von dem ersten Schreiber vollendeten Abschnitte thatsächliche Anhaltspunkte. Eine Würdigung des allgemeinen Schriftcharakters der beiden Hände, sowie eine Durchvergleichung der Einzelformen der Buchstaben muss diese Beobachtungen bestätigen.

Im allgemeinen wird man die Handschrift des zweiten Schreibers im Vergleich zur ersten Hd. als unreiner, weniger sicher und gleichmässig bezeichnen müssen, die Majuskel zeigt etwas wenig Festes, Neigung zu Schweifung an den Enden, während die Majuskel der ersten Hand besonders in den späteren Teilen im Johannes u. Math. etwas auffallend Gehaltenes und Sicheres, ein energisches Absetzen der Züge aufweist, die Buchstaben erscheinen wie aus Draht gebildet; ein allmähliches Vorschreiten zu klareren und festeren Formen lässt sich beobachten, die Hand ist bereits im Joh. ganz entwickelt, es scheint unzweifelhaft, dass der Schreiber von hier aus zum Math. überging.

Was die Buchstabenformen anlangt, so ergeben sich insbesondere für die Majuskel durchgehende Abweichungen:

Hd. I zeigt am kapitalen E den obersten Horizontalstrich hakenartig nach unten gebogen, sich nach vorn verdickend: E; in Hd. II steigt der Strich als Haarstrich stark vertikal an; Hd. I zieht beim kapitalen H den horizontalen Verbindungsstrich stark über den linken vertikalen Strich hinaus: H, während das H der zweiten Hd. wie aus den drei Stäben sorgfältig zusammengefügt erscheint: H; das I der Hd. I zeigt regelmässig am Fuss des Buchstabens einen kleinen, schräg nach unten weisenden Strich: J; Hd II begrenzt den Buchstaben durch eine starke horizontale Querlinie; in Hd. I ist später im Anschluss wohl an das H der zum Stamm des Buchstabens zurückkehrende Kontur des Kopfes beim P weit über den Stamm hinausgezogen worden: P; eine besonders charakteristische Form der ersten Hand ist das  mit dem weit nach links ausgreifenden Zuge; Hd. II kennt diese Bildung nicht, sie zeigt vielmehr meist den linken Schenkel des Buchstabens etwas nach innen zusammengekrümmt. Bemerkenswert ferner, dass Hd. II an Ligaturen nur die von s mit t zeigt, während sich in Hd. I das allmähliche Sichausleben und Verschwinden einer ganzen Reihe solcher Verbindungen nachweisen lässt: Wir verfolgen die Verbindung c mit t

von Blatt 113^b—145^a, die von e mit s v. 108^b—152^a, die von o mit r (= orum) v. 98^a—202^a, die von u mit s (das u in der Form v) von 127^b—142^a; diese Verbindungen finden sich im Math. nicht mehr, degegen lässt sich neben der gewöhnlichen Verbindung von s mit t die von kapitalem N mit T bis in den Schluss des Mathäustextes nachweisen, nur dass sie, anfangs auch in der Zeilenmitte vorkommend, später (so immer im Math.) nur noch am Ende der Zeile auftritt; überhaupt zeigt diese Hand die Neigung zu eigentümlichen Bildungen am Zeilenschluss: sehr oft ein Minuskel-s, das den Kopf oben schleifenartig gebildet zeigt: ſ, es kommt anfangs auch in der Zeilenmitte vor und verschwindet später (im Math. nur Bl. 31^a); in dem Bereich der Hd. II. Diese Bildung überhaupt nur einmal nachweisbar (Bl. 231^a).

Die von uns vorgenommene Scheidung des Textes entbehrt, wie sich zeigt, nicht der Begründung im Detail; indem wir nunmehr zu einer genaueren stilistischen Sichtung des Bilderbestandes übergehen, erhebt sich die Frage: zeigt sich nicht in den Bildern ein Widerschein der für den Text nachgewiesenen Gruppierung? wenn hier mehrere Malerhände vorliegen, wechselt mit dem Schreiber auch der Maler, oder erscheinen die aus der Kritik der Bilder hervorgehenden Resultate ganz ausser Zusammenhang mit den Ergebnissen der paläographischen Untersuchung?

Es ist neuerdings mehrfach die Berechtigung angezweifelt worden, aus den für eine Bilderreihe sich ergebenden stilistischen u. technischen Verschiedenheiten auf die Beteiligung verschiedener Hände zu schliessen; es ist darin eine Reaktion zu sehen gegen die besonders bei Waagen u. Lotz starke Neigung, ohne genauere Motivirung in den Hss. eine ganze Anzahl von Händen zu scheiden. Kraus [1]) nimmt für die Miniaturen des Egbertkodex im Gegensatz zu Lamprecht [2]) an, dass „gewisse Nuancen in der Durchführung auf die Verschiedenheit der Vorlagen oder der benutzten Traditionen zurückzuführen sind", ähnlich spricht sich neuerdings v. Oechelhaeuser aus [3]). Nun ist unzweifelhaft zuzugeben, dass hier die Dinge für das 10. und 11. Jh. wesentlich anders liegen als für das 13. und 14. Das hohe und späte Ma. hat das ihm gebotene Vorbild rücksichtslos mit dem ihm selbst eigentümlichen Formenkanon imprägniert, es stilistisch und technisch gleichsam aufgesogen,

[1]) Die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg 1884. S. 13.

[2]) Der Bilderschmuck des Cod. Egberti und des Cod. Epterracensis zu Gotha. Bonner Jahrbb. Heft 70, S. 77, vgl. übrigens S. 95 Anm. 1.

[3]) Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. 1887. S. 16.

das frühe Mittelalter — und es ist dieses Verhalten gegenüber den Vorbildern ein genauer Gradmesser für die der künstlerischen u. technischen Tradition innewohnende eigenständige Kraft — steht den ihm von allen Seiten angebotenen Mustern mehr wie ein Kind gleichsam wehrlos gegenüber. Doch es ist das eine wenn auch im allgemeinen richtige, so doch vor der Hand nur an einzelnen Dokumenten gemachte Beobachtung, ein zusammenhängendes Material ist darauf noch nicht untersucht, insbesondere fehlt es noch an Kenntnis der grossen Haupt- und Centralschulen des damaligen Deutschlands, bei denen allein eine selbständige, festere Richtung zu erwarten ist. Die von uns hier vorgelegten Untersuchungen liefern den sicheren Beweis, dass in diesen eine ganz bestimmte stilistische und technische Schulung, ja eine ikonographische Tradition von grosser Lebenskraft in der That existierte, eine Tradition, die stark genug ist, einen von aussen kommenden entschiedenen Einfluss schliesslich völlig zu überwinden. Was insbesondere die Hs. Cim. 58 angeht, wo diese Einflüsse sich am stärksten äussern, so finden wir hier offenbar aus einer Quelle stammende Vorbilder an zwei verschiedenen Stellen (in Math. u. Johannes) in ganz verschiedenem Grade wirksam, im Math. ist die technische Basis der eigenen Schule nicht verlassen worden, weit mehr eingedrungen ist das Vorbild im Johannes; mit anderen Worten, gerade das deutlichere Durchschimmern der fremden Vorbilder an dieser Stelle ist ein Beweis dafür, dass verschiedene ausführende Kräfte an dem Kodex beteiligt waren, von denen die eine noch weniger „geschult" ist, noch nicht im festen Besitz der eigenen künstlerischen Mittel der Schule. Und wie will man denn überhaupt die sehr oft in einem Kodex hervortretenden graduellen Wertunterschiede mit der Annahme verschiedener Vorbilder erklären. Gewiss wird ein technisch und stilistisch vortreffliches Vorbild einen an sich technisch ungeschickten u. künstlerisch noch stümpernden Maler nicht ohne weiteres zu technisch und künstlerisch vortrefflichen Leistungen hinaufheben können, er wird an den besten Mustern gerade am ehesten zu Schande werden, andererseits ist es gar nicht zweifelhaft, dass ein im Besitz einer verhältnismässig hohen Tradition arbeitender Maler ein roheres oder auch technisch etwa ebenbürtiges Muster eben mit den ihm zu Gebote stehenden technischen Mitteln benutzen wird.

Wir stellen die Resultate der nachfolgenden Untersuchung voran:

Es ergab sich:

1. Mit dem ersten Bilde in dem von dem zweiten Schreiber geschriebenen Text setzt auch ein zweiter weniger geschickter Maler ein,

das erste ihm gehörige Bild ist zugleich das erste im Text des Johannes überhaupt: Die Auferweckung des Lazarus, Bl. 231^{b}; der von der ersten Hand geschriebene erste Teil des Johannes (c. I—IX) ist ganz ohne Bilder geblieben.

2. Die grössere Masse derselben, die Illustrationen im Math., Mar., Luk. gehören einer zweiten tüchtigeren Kraft, die in dieser Bilderabfolge sich ergebenden Unterschiede genügen nicht, um eine weitere Scheidung vorzunehmen, doch ergiebt sich aus denselben mit Sicherheit, dass diese Reihe nicht in der Abfolge entstanden sein kann, wie sie in dem fertigen Kodex vorliegt, die feineren Verschiedenheiten in Färbung und Formengebung lassen sich nur dann erklären, wenn man annimmt, dass der Maler bei dem ersten Bilde im Markustexte (Bl. 97^{b}: Die Heilung des Aussätzigen) mit der Arbeit begann, dann zwar nicht genau in der jetzt vorliegenden Reihenfolge, aber doch im grossen und ganzen diese einhaltend, die Bilder bis zum Schluss des Lukasevangeliums ausführte und erst darauf zum Mathäus überging.

Wir erörtern zunächst diesen zweiten Punkt: Blättert man vom Math. in den Mar. hinüber, so ist von vornherein klar, dass hier in der Bilderreihe ein Einschnitt zu machen ist; eine veränderte Farbengebung fällt zuerst ins Auge: Die Farben zeigen in den Bildern des Markus einen frischeren, herberen Charakter, im Math. ist die Färbung eine überaus feingestimmte, bemerkenswert ist z. B., dass das ungemein harmonische Purpurbraun (caput mortuum dkl. mit einem Stich ins Rötliche), das durch Dämpfung mit Weiss einen sehr ruhigen Charakter erhält, im Mar. gar nicht vorkommt, vgl. dazu im Mat. Bl. 32^{b}, 49^{a}, 59^{b}; zudem ist die Ausführung im Mar. etwas breiter. Ein genauerer Vergleich etwa des letzten Bildes im Mat. (60^{b}) mit dem ersten im Mar. ergiebt auch stilistische Unterschiede: Die Figuren im Math. sind kleiner, Schenkel und Knie weniger stark heraus modelliert; man vgl. den Christus Bl. 97^{b} (Mar.), charakterisiert durch die starke buckelartige Betonung der Schultern, den ausgeschwungenen Rücken, den vorgestreckten Kopf, oder auch den in der Haltung verwandten Christus Bl. 103^{b} mit der kleinen, untersetzten, geraden Christusfigur Bl. 32^{b}. Zu der eben charakterisierten Bilderklasse (im Mar.) gehört Bl. 97^{b}, 103^{b}, 107^{a} (zeigt schon feinere Farbenstimmung) 116^{b}, 119^{a}, 120^{b}, 157^{b}, 175^{b}, 192^{b}. Es setzt sich also diese Richtung in den Lukas hinein fort. Daneben tritt dann im Lukas bereits die feinere Stimmung der Farbe auf (vgl. Bl. 149^{b}, 155^{b}, 163^{a}, 167^{b}), die wir im Math. wieder beobachten; die Entwicklung lässt sich an den Purpurtönen

besonders gut verfolgen, das lichte rosafarbige Purpur (vgl. Mar. Bl. 120[b]) fehlt in diesen Bildern; das Purpur verliert seine Leuchtkraft, besonders zart ist es Bl. 163[a]; es geht in Purpurbraun über, bereits Bl. 188[b] zeigt im Gewande Christi genau das gedämpfte Purpurbraun, das sich Bl. 32[b] im Math. wieder findet; zugleich zeigen die Figuren hier stilistisch die engste Verwandtschaft mit denen der Bilder im Math. Da die in der gesamten Bilderfolge beobachteten Unterschiede nur feinerer, nur gradueller Art sind, und die Annahme mehrerer Hände ausgeschlossen scheint, gelangen wir zu dem Schlusse, dass hier zwar ein, aber im bestimmten Sinne sich abwandelnder Künstler thätig war, wir können seinen Weg verfolgen: er begann mit der Ausmalung des Mar., ging von da zum Lukas über und malte den Mat. zuletzt aus. Dass er in dieser Reihenfolge im grossen und ganzen illustrierte, beweist das Detail auf Schritt und Tritt. Der Petrus erscheint in den Bildern des Markus ohne Tonsur, auch im Lukas tritt er noch so auf (vgl. Bl. 188[b]), er kommt im Mat. nur mit Tonsur vor; es lässt sich ganz deutlich das Sichausleben eines aus der Antike überkommenen Elementes bei Christus und den Aposteln verfolgen: Die Rolle erscheint im Markus Bl. 97[b], 103[b], 116[b], 119[b], im Luk. noch 192[a], Bl. 188[b] weist die unmotivierte Haltung der Hand bei dem Petrus auf das ursprüngliche Motiv zurück, im Mat. ist die Rolle nicht mehr nachweisbar; der Nimbus zeigt in den Bildern des Markus feuerroten und schwarzen Doppelkontur, die schwarze Linie mit weissen Punkten besetzt, so auch noch im Lukas Bl. 163[a] und 175[b]; daneben tritt hier ein breiterer braunpurpurner Kontur auf (caput mortuum!), ebenfalls mit weissen Punkten besetzt; genau denselben Kontur finden wir auf dem ersten Bilde des Math. wieder (28[a]), während zu gleicher Zeit ganz neue Bildungen auftreten (einfach schwarzer Kontur ebenfalls mit weissen Punkten; dann lichtgrüne Färbung der bisher und so auch zu Beginn des Math. noch goldenen Scheibe, damit verbunden, durch die lichte Färbung bedingt, Wiedereintreten entschiedenerer Töne in den Konturen [feuerrot und schwarz]), für die die früheren Bilder noch keine Spur gewähren; am auffallendsten ist die Entwicklung, die wir in der dekorativen Ausstattung der Bilder verfolgen, hier zeigt der Markus eine grosse Armut, nur Bl. 116[b] bietet einen schüchternen Ansatz, der Bildfläche einen breiteren dekorativen Rahmen zu geben: sie ist oben im Halbkreis geschlossen und ruht auf einem breiten Purpurstreifen, der seinerseits rechteckig von einem schmalen feuerrotgrünem Doppelband umzogen ist, auf diesem letzteren eine einfache aus Rautenform und Punkten gereihte Ornamen-

tierung; die oben sich ergebenden purpurnen Zwickel, später der Tummelplatz der reichsten Ornamentik, blieben hier ohne alle Belebung, dann im Lukas, Bl. 149[b] zum ersten Mal eine reiche Architektur über dem Bilde sich aufbauend (Giebel auf zwei übereinander gestellten Säulen), die grösste Pracht bereits in den letzten Bildern des Lukas entfaltet, vgl. Bl. 155[a], 163[a], 175[b], 188[b]; auf derselben Höhe stehend dann im Mat. Bl. 29[a] u. 44[a], während auf den ersten Blättern desselben allerdings die Umrahmung zurücktritt, aber nur darum, weil die ungewöhnliche Häufung der Scenen auf diesen ersten, die Jugendzeit Christi erzählenden Bildern den ganzen zur Verfügung stehenden Platz allein beanspruchte, so dass der Umrahmung kein Raum blieb. Für die Belebung jener purpurnen Zwickelfelder insbesondere liegt geradezu eine technische Entwicklungsreihe vor: Bl. 116[b] fehlt jede Ornamentik, 149[b] ist das Ornament auf den purpurnen Grund mit dunklerem Purpur und Gold rein zeichnerisch aufgetragen, Bl. 155[a] erscheint es zunächst in purpurrosa Deckfarbe unterlegt, darüber liegt die Ausführung in Gold, Dunkelpurpur und Deckweiss; Bl. 167[b] ist ebenso behandelt, die goldene Zeichnung bleibt weg, an die Ranke setzen sich an weissen Stielen feuerrote Knospen an; Bl. 175[b] zeigt ebenfalls diese Knospen, der Vogel steht technisch a. d. Stufe v. Bl. 149; Bl. 188[b], d. h. das letzte ornamentierte des Lukas zeigt den entscheidenden Umschwung: zum ersten Mal wird das Ornament in bunten Deckfarben auf die purpurne Folie gesetzt, Gold ist nicht mehr verwandt, an hellblauer Ranke sitzen purpurrosa, blaue, grüne Blätter, die feuerroten Knospen fehlen nicht; eben an dieses Blatt schliesst sich das hier in Betracht kommende des Mathäustextes aufs Engste an, indem hier zugleich noch ein Schritt weiter gethan und ein in den Farbentönen des Scenenbildes gehaltener menschlicher Profilkopf aus hellgrüner, innen lichtblauer Blatthülse hervorschauend, eingesetzt wurde; ein allmählich stärker werdendes Eindringen der Deckfarben und des Pinsels in diese Ornamentik ist also nachweisbar, damit Hand in Hand gehend eine mehr und mehr sich steigernde Pracht derselben. Mit einem Worte, die aus Färbung und Stil der Bilder im allgemeinen gewonnene Anschauung über die Reihenfolge ihrer Entstehung findet bei einem Eingehen in das einzelne überall Anhaltspunkte, die in der Bildergruppe hervortretende Gesamtentwickelung lässt sich in einer Reihe von Einzelentwickelungen erläutern und begründen.

Über die dem Johannestext beigegebenen Bilder bemerkten wir schon, dass sie alle im Bereich des der zweiten Schreiberhand gehören-

den Teiles des Textes liegen. Wir gewinnen sofort den Eindruck, dass Erzeugnisse einer geringeren, weniger geübten Kraft vor uns liegen. Eine schmutzige Färbung, verbunden mit Unreinlichkeit der Mache, setzen diese Bilder in einen gleichmässigen Gegensatz zu den übrigen; auch hier wird der Eindruck sich nur an der Beobachtung des Details zum Urteil erhärten lassen.

Wir halten uns zunächst an das Äusserlichste, den Rahmen der Darstellungen: auffallend ist der absolute Mangel an Ornamentik, allerdings ist auch hier, wenigstens auf den letzten Blättern für breitere Bordüren kein Raum, dagegen ist es entscheidend, dass sich das einzige mal, wo der Versuch gemacht ist, die Scene ornamental zu krönen, das Unvermögen deutlich offenbart. Bl. 234^b ist oben im Bogen geschlossen, der Bogen ist gebildet durch zwei über einander liegende Reihen herabhängender Zacken, die in purpurrosa und blauer Deckfarbe gegeben sind; ohne ornamentales Zwischenglied ist dieser seltsame Bogen in den schmalen, das Bild umziehenden Purpurstreifen hineingespannt, darüber liegt ein purpurgrundiertes Feld, von dem Bande mit umfasst und oben rechtwinklig umschlossen, in dessen roher und sinnloser Belebung das ornamentale Ungeschick des Malers sich verrät: es ist mit parallelen Wellenlinien in weisser dünner Deckfarbe, einer hier ganz unpassenden Art von Terrainandeutung, motiviert. Dagegen nun auf dem die Bilder umfassenden Bande eine kleine goldene Verzierung, die ein rautenförmiges, gestrecktes Element in Reihung mit zwei quer gestellten goldenen Strichelchen zeigt, es ist offenbar ein Motiv, das auf den antiken Perlstab zurückgeht und in dieser eckigen Form am Ende aus der Elfenbeinplastik herüber kam[1]); das Motiv vgl. Bl. 244^b, 247^a, 248^b, 251^a ist von Hand I nur einmal Bl. 175^b verwendet worden, daneben tritt dann hier gleich das Bestreben auf, dasselbe in bunte Farben zu übersetzen, vgl. Bl. 116^b, (wir finden das Motiv ausserdem a. d. Titelblättern 23, 24^a wie den Evangelistenbildern und Stirnblättern der vier Texte). Wir bemerken in den Bildern eine Reihe technischer Abweichungen: Bl. 244^b u. ff. ist von dem Goldgrund, den die Bilder der ersten Hand ausnahmslos zeigen, zu Gunsten eines bunten Streifenhintergrundes abgewichen, Bl. 237^a bezeichnet ersichtlich den

[1]) Eine Variante die erwähnte Bordure Bl. 116^b; vgl. zu dem Motiv: Die Elfenbeine bei Darcel: Collection Basilewski, Pl. VI, IX. Salazaro: Studi sui monumenti della Italia meridionale, II, T. 3. — Vgl. auch Garucci: Storia, II, T. 104 u. die Hss. München Cim. 55 Bl. 66^a, Bamberg. Kgl. Bibl. A. II. 52, Bl. 126^b etc.

Übergang zu der neuen Weise: der breite Raum zwischen den Säulen der im Grunde erscheinenden Architektur ist noch mit Gold gefüllt, während der r., l. und oben erscheinende eigentliche Hintergrund in bunten Farbentönen ausgeführt wurde. (Abfolge der Töne von oben nach unten: Bl. 237^{a}: Blaugrau, Purpurrosa, Rötlichgelb; Bl. 244^{b}, 251^{a}: Hellpurpur, gelbliche Töne, Hellgrün; Bl. 247^{a}: Purpur, dunkleres Schmutzig-lillablau, Graugelb. (Die Farbe dient zur Andeutung des Erdbodens, ähnliche Töne Bl. 244^{b} unten, 251^{a} oben und unten [z. T. grünliche, z. T. gelbliche Schattierung] im gleichen Sinne) Bl. 248^{b} helllilla Töne, oben lichter, rötlicher, darauf hellgrün). Zwischen den einzelnen Farbenstreifen keine vermittelnden weissen Lasuren; überhaupt verrät die Behandlung der Gründe den nach eigenem fremden Muster arbeitenden ungeübten Kopisten, die Farben, auch die hellen Schattierungen sind unrein. Zugleich verschwindet die schollenartige Darstellung des Erdbodens (zuletzt Bl. 244^{b}). Merkwürdig, wie nun zu derselben Zeit und gleichsam in natürlichem Gegensatz gegen dies Verdrängen des Goldes aus dem Hintergrund die Goldfarbe in die Figuren selbst und das scenische Beiwerk eindringt, wie um die auf der nunmehr farbigen Folie weniger stark heraustretenden Gestalten durch eigenen Glanz schärfer hervorzuheben[1]); in der viel grösseren Bilderreihe der ersten Hand findet sich Gold an den Figuren fast niemals verwendet, ja wir sehen sogar aus der Ornamentik das Gold durch die Deckfarbe verdrängt, sonst in Gold gegebene Motive in farbige umgesetzt Der zweite Maler steht zunächst auf demselben Boden mit dem ersten. Bl. 231^{b} zeigt Bordüren in braungelber Deckfarbe, nicht in Gold, auch herrscht zunächst noch der goldene Bildgrund. Daneben jedoch schon auf demselben Blatt 231^{b} Borte und Halsspange auch in goldener Farbe, in der Folge dann diese als Saumkontur die Gewänder umziehend und im Beiwerk (so die Kreuze 248^{b}, die Würfel ebenda) herrschend. Auch sonst ergeben sich zwischen den ersten vier und den letzten drei Bildblättern des Johannes eine Reihe von technischen Abweichungen. In den ersten Blättern zeigt das Nackte nicht rötlichgelben, sondern mehr purpurrosa Ton; das Dunkle im Auge ist auf-

[1]) Verwendung von Gold in den Bildern der ersten Hand nur ganz ausnahmsweise im Beiwerk (nie als Saumkontur an den Gewändern) so Bl. 29^{a} die Kronen der drei Könige (dagegen schon Bl. 30^{b} wieder: Krone und Faltstuhl in gelbbrauner Deckfarbe; ganz natürlich, wenn das Gold reicher an dem Titelbilde verwendet ist, übrigens ist es auch hier mit farbigem Bildgrunde verbunden).

fallend stark angegeben, das Weiss wird breit daneben gesetzt, sich z. T. um das Schwarz unten herumziehend, das untere Lid zeigt durchweg flachen Bogen, so dass das Auge gleichsam seitlich offen steht, der Nasenrücken ist nur mit einem weissen Strich bezeichnet, der braune Kontur zeigt entsprechend dem veränderten Ton des Nackten mehr schmutzig purpurbraune als rotbraune Farbe; dagegen in den letzten Bildern das Inkarnat in mehr gelblicher Färbung, die Augen feiner angegeben, das Nasenbein rotbraun konturiert. Besonders im Stil Differenzen: auf den ersten Blättern die Figuren lang, im Rücken und Knie gehöhlt, vgl. besonders Bl. 237[a], gegen Schluss dann kleine mehr untersetzte Figuren (vgl. etwa 247[a]). Trotzdem ist, wie uns scheint, an der Einheitlichkeit der Hand innerhalb des Johannes nicht zu zweifeln, charakteristisch nach dieser Richtung ist, wie die stärkeren technischen Abweichungen sich in der Bilderreihe allmählich ankündigen, wie die buntstreifige Färbung der Gründe bereits Bl. 237[a] in die Erscheinung tritt, wie schon Bl. 231[b] die Verwendung von Gold an den Figuren, die erwähnte goldene Ornamentierung der umlaufenden Bänder Bl. 244[b] zu bemerken war. Die stilistischen Verschiedenheiten erklären sich eben durch das plötzlich stärkere Sichgeltendmachen anderer Muster; es ist das nicht nur eine Ausflucht, sondern es kann direkt nachgewiesen werden, dass auch ikonographisch mit Bl. 244[b] der Einfluss einer fremden Bilderreihe sich durchsetzt, eine Reihe zu gleicher Zeit auftretender technischer (Buntfarbigkeit der Gründe, Verwendung von Gold an den Figuren) und stilistischer Eigentümlichkeiten entstammen eben diesem Vorbild. Trotzdem kann man nach unserer Ansicht mit nichten die in den Bildern zu Johannes bemerkbaren Eigenheiten ausschliesslich aus dem Auftreten neuer Muster ableiten wollen, eine einheitliche künstlerische Kraft annehmen, die den ganzen Kodex illustriert habe und eben gegen Ende der Hs. in stärkere Abhängigkeit von einem von aussen eindringenden Vorbild gelangt sei. Es wurde ja schon ausgeführt, gerade die im Johannes hervortretende verhältnismässig grosse Unselbständigkeit dem fremden Einfluss gegenüber ist ein Moment gegen diese Annahme, auch Hand I hat dieselbe fremde Bilderreihe vereinzelt benutzt, ohne technisch aus der Linie zu weichen; dass aber die hier eintretenden Muster nicht nur im Umriss, sondern in einem ausgeführten Exemplare vorlagen, beweist eben Hand II; andererseits stimmen auch die ersten Blätter der im Joh. gegebenen Bilderreihe, die, soweit wir das kontrollieren können, von den in den letzten Bildern scharf hervortretenden Einflüssen noch frei sind, in den herausgehobenen feineren

technischen Eigenheiten ganz und gar nicht zu Hand I. Dagegen zeigen stilistisch diese Blätter Berührungspunkte mit den ersten Bildern derselben im Markus, und da mehrere dieser letzteren aus einer anderen Quelle recipiert sind, so mag wenigstens vermutet werden, dass vielleicht beide hier beteiligten Maler von denselben Vorbildern ausgingen, die dann wiederum von der zweiten Hand sklavischer und unbedingter kopiert wären als von der ersten. Doch fehlen in diesem Falle für die Bilder im Johannes die ikonographischen Nachweise. Eine zweite Hand nehmen wir unter allen Bedingungen in dieser letzten Bilderfolge an, das Ungeschick in Pinselführung und Färbung, das ornamentale Unvermögen hebt die Bilder gleichmässig von den der drei ersten Evangelien ab (Abneigung gegen reine und klare Töne, Stadtmauern Bl. 231^{b} grau, das Grab des Lazarus schmutzig, die Schollenlagen zur Bezeichnung des Erdbodens muddig bräunlichgrau).

Und sollten nicht die aus der paläographischen Vergleichung einerseits, die aus der kritischen Durchsicht der Bilder andererseits gewonnenen Ergebnisse erst in ihrer Vereinigung einen festen Halt, gleichsam ein Rückgrat und die Kraft des Beweises gewinnen?

Wir haben in Schrift und Bild je zwei Arbeiter unterschieden; ihre Thätigkeit hält gewissermassen Takt, mit dem dem zweiten Schreiber zufallenden Teil des Textes setzt auch ein zweiter Künstler ein, ja dieser Parallelismus lässt sich für die der ersten Hand gehörigen Teile noch genauer fassen: Schreiber und Maler beginnen an derselben Stelle, um an derselben Stelle zu schliessen.

Wir stehen vor einer Alternative: Entweder sind Schreiber und Maler verschiedene Personen, dann war in unserem Falle dem einzelnen Schreiber auch ein besonderer Künstler beigesellt, als das bei Schaffung eines Prachtkodex notwendige Korrelat, ihre Arbeit geht schritt- und stückweise nebeneinander her, es überweist der Schreiber zwar nicht Lage um Lage, sondern, wie es scheint, den fertigen Text je eines Evangelisten in der Abfolge, in der er geschrieben wurde, an den Künstler, damit er in die leergelassenen Blätter die Bilder hineinmale. Dass ein solch grösseres Stück des Textes dem Maler zuging, folgern wir daraus, dass im Lukas diejenigen Bilder, die wir für die frühesten zu halten geneigt sind, nicht am Anfang, sondern durch den Text verstreut stehn (Bl. 157^{b}, 175^{b}, 192^{b}), der Maler also für dieses Stück in der Reihenfolge des Arbeitens freie Wahl hatte. Die zweite Möglichkeit ist die, dass Schreiber und Maler identisch sind, dann war die Anfertigung des

ganzen Textes auf im ganzen nur zwei Kräfte verteilt, der zweiten Kraft, dem weniger geübten Schreiber wie Maler wurde begreiflicher Weise die zweite Stelle angewiesen. Es hat diese Annahme entschieden etwas Bestechendes, für die Vereinigung von Schreibkunst und künstlerischer Thätigkeit in einer Hand fehlt es nicht an direkten Zeugnissen, und gewiss ist dieselbe im grossen und ganzen für das frühere Mittelalter eher anzunehmen als für das spätere (auch für dieses fehlen Belege nicht), indem auch auf diesem Gebiete — zumal in der mehr und mehr ins Gewerbsmässige gesteigerten Produktion in der einfachen Federzeichnungstechnik — eine grössere Differenzierung der Arbeit erst später eingetreten sein wird. Die Frage ist im Zusammenhang noch nicht untersucht, auch bleibt es zweifelhaft, ob es fruchtbar ist, ihr nachzugehen, so sehr Aufschlüsse in diesem Punkte erwünscht wären. Für die ältere Zeit wird man wohl nur auf dem hier gewählten Wege der sorgfältigen Analyse der Denkmäler selbst etwas Genaueres ermitteln können [1]).

---

[1]) Für den Cod. Egberti weist Lamprecht a. a. O. S. 76 f. nach, dass die Bilder erst nach dem Text entstanden sind. Kraus a. a. O. S. 11 schliesst daraus zugleich auf Verschiedenheit von Schreiber und Maler; anders St. Beissel: Die Bilder der Hs. des Kaisers Otto zu Aachen S. 12; er vermutet Identität von Schreiber und Maler, bei der Niederschrift des Textes sei genaue Rücksicht auf den bildlichen Schmuck erkennbar: Bl. 16^{b} ff. (bei Beissel S. 33 ff.) Umstellung der Perikopen mit Rücksicht auf die Bilder. Er bemerkt ferner (vgl. S. 13 zu S. 70 u. 71 des Kodex [Bl. 35^{b}, 36^{a}]), dass hier Bild und Text jedesmal gerade zwei Seiten füllen; dazu ist zu bemerken, dass aber auch hier, wie Lamprecht das an dem Kodex im allg. beobachtet hat, die Bilder die für sie gelassenen Räume nicht ausfüllen; die Kritik liefert hier kein sicheres Resultat; doch weisst Beissel vgl. S. 14 zu S. 131 des Kodex (Bl. 66^{a}) noch eine zweite bei Niederschrift des Textes bemerkbare Rücksicht auf das chronologische Gefüge des Bildercyklus nach. „Es bleibt gewöhnlich zweifelhaft, ob der Schreiber mit dem Maler eine und dieselbe Person bildet," so Springer: Mitt. d. k. k. Central-Commiss., Wien, Bd. VII, S. 6, vgl. jedoch: derselbe in Abhandlungen d. kgl. sächs. Ges. d. Wiss. (philos. hist. Kl.) Bd. VIII, S. 197, 198; Janitscheck in der Publikation der Trierer Adahs., Leipzig 1890, S. 64 meint, dass für die karol. Zeit für die Trennung des Künstlers vom Schreiber alle Andeutungen fehlen. — Die Identität beider ergiebt sich in älteren Hss. mehrfach daraus, dass die Ausführung der Bilder direkt als „scribere" bez. ist: So in Hs. der Trierer Dombibl. No. 134, vgl. Lamprecht: Initialornamentik, 1882, Taf. 5. Ebenso in dem Evangeliar des hl. Corbinian, München. Hof- u. Staatsbibl. Cod. lat. 6224, Bl. 202^{b}, vgl. auch Sighart: Geschichte der bild. K. in Bayern, S. 32. So auch noch im deutschen Sprachgebrauch, vgl. Alwin Schultz: Mitt. d. C. C., Bd. VI, 1861, S. 304; an anderer Stelle wird ein Künstler direkt als Urheber einer Hs. in Schrift und Schmuck bezeichnet, vgl. Dümmler: Poetae

Wir konnten hier die Untersuchung nur für den Evangelientext und seine Bilderreihe führen; die als Einzelblätter eingehefteten Anfänge der vier Evangelien und das Kaiserbild zu Beginn der Hs. mussten dabei ausser Betracht bleiben; es kann nur angedeutet werden, dass die vier Evangelistenbilder sich bei einem Vorherrschen von Purpur und grauen Tönen der in Hd. II vorliegenden Richtung mehr annähern, es ist zu vermuten, dass vielleicht dem dritten zu Beginn und Schluss der Hs. wie auf den ersten Seiten der evangelischen Texte nachweisbaren Schreiber zugleich mit der letzten Redaktion des Kodex auch die Ausstattung desselben mit jenen prächtigen Zierblättern wie den gegenüberstehenden Evangelistenbildern zufiel. Das Kaiserbild steht der ersten Hand unbedingt nahe, es ist ein Meisterstück der Schule in der Sorgfalt der Technik, der Kraft und Reinheit der Farben.

Schon der beobachtete technische Wandel innerhalb der Hd. II wies uns auf einen Wechsel in den Vorbildern hin; der grosse Reichtum des Bildercyklus — derselbe schildert auf 29 Bildblättern 44 Momente des evangelischen Berichtes — macht es ohnedies wahrscheinlich, dass hier nicht ein einmal und einheitlich geschaffenes, sondern ein aus mehreren Quellen zusammengeströmtes, zu einem Cyklus verbundenes Mannigfaltiges vorliegt. Ein Blick auf die Umrahmung, den Umfang und die äussere Form der Bilder scheint zu beweisen, dass eine Kompilation hier vorliegt. Zwar ist das Princip der Illustration ein äusserlich einheitliches, wir finden nur Vollbilder, doch tritt gerade bei dieser äusserlichen Gleichmässigkeit die Ungleichheit in der Ausfüllung

---

lat. aev. Carol. I, 92, No. V. (vielleicht sind hier nur Initialen gemeint). — Übrigens auch für die spätere Zeit des Ma's die Identität beider häufig: In Hs. der Trierer Stadtbibliothek No. 261 nennt sich ein Engilbertus pictor et scriptor (es sind Federzeichnungen); Konrad v. Scheyern war Schreiber und Maler seiner Hss., vgl. auch Serapeum XII, 280, vgl. ferner die Inschrift einer Hs. im Besitz der Abteikirche zu Stablo, Bonner Jahrbb. Heft 46, S. 149. Für das spätere Ma. auch Wocel: Mitt. d. C. C., Bd. V, S. 76, Anm. 1; Neues Archiv X, S. 194; Katalog der Ausstellung zu Münster, 1879, S. 157; über Johann v. Stablo: Helbig in: Mémoires de la société d'Emulation de Liège, 1872, S. 280 ff.; Janitscheck: Gesch. d. d. Malerei, S. 175; 190. — Über Verteilung von Schrift und künstlerischer Ausführung auf mehrere Kräfte vgl. Wattenbach: Schriftwesen im Ma., S. 208; Jaeck: Vollständige Beschreibung der öff. Bibl. z. Bamberg, 2. T., S. XI; Mitt. d. C. C., V, S. 39; dann Wattenbach: Anz. f. Kd. d. d. Vorzeit, XV, S, 235; über Hs. der Vaticana 5949: D'Agincourt: Hist. des arts par les monuments V, Pl. LXVIII, Fig. 1, Text, Bd. III, S. 76: vgl. ferner: Repert. f. Kunstw. VI, 263; Anz. f. Kde. d. d. Vorz., 1880, Sp. 37.

und Benutzung der Flächen ins Licht. Zunächst in der Umrahmung mannigfache Verschiedenheit: 19 Blätter sind nur von einem schmalen purpurroten Bandstreifen eingefasst, 10 zeigen breiteren ornamentalen Rahmen, unter diesen wiederum ein Blatt (163[a]) von einer breiten Blätterbordüre gleichmässig umzogen, sonst ist stets die vertikale Richtung der Blätter in einer (architektonischen) vertikal aufsteigenden symmetrischen Umrahmung zum Ausdruck gelangt. Auch hier wieder Varianten: Primitivste Form Bl. 234[b]; Bl. 116[b], 167[b], 175[b] die Scene von Band umzogen, oben im Bogen geschlossen, die so umfasste Fläche ruht auf breitem Purpurstreifen, dieser ist seinerseits von rechteckig verlaufendem Bandstreifen umgeben; Bl. 44[a], 155[b] reichere Entwicklung des vorigen Schemas: die Scene l. u. r. von Säule flankiert, ein breiter ornamentierter Bogen ruht auf der Säule auf; Bl. 29[a], 149[b] lagert auf je zwei aufeinandergestellten Säulen ein Giebel; ebenso, besonders reich die Evangelistenbilder; diese architektonische Umrahmung ruht ebenfalls auf breitem Purpurstreifen. Die Verteilung des Bildlichen auf der Fläche ist diese: Nur eine Darstellung auf der Seite findet sich Bl. 29[a], 44[a], 113[a], 116[b], 119[a], 120[b], 155[b], 157[b], 192[a], 237[a]; zu dieser Gruppe gehören auch die Darstellungen, die in mehrere Einzelscenen auseinanderfallen; es sind: Bl. 31[b], 34[b], 60[b], 97[b], 107[a], 163[a], 167[b], 188[b], 231[b], 234[b]. Auf anderen Bildblättern dann eine Reihe verschiedener nicht zu einander gehöriger Darstellungen vereinigt: Bl. 36[b], 103[b], 149[b], 175[b], 244[b], selbst drei und gar vier Darstellungen: Bl. 28[a], 247[a], 248[b], 281[a]; regelmässig ist hier die einheitliche Fläche in zwei horizontal über einander liegende Bildstreifen geschieden. Kann auch nicht angenommen werden, dass die hier in breiten horizontalen Streifen vorgeführten Darstellungen auch aus einer Illustrationsüberlieferung stammen, die eben diesen Horizontalstreifen als Illustrationseinheit zu Grunde legt, so ist im allgemeinen doch für im Zusammenhang eines Cyklus gedachte Darstellungen verschieden gestalteter und grosser Raumumfang der einzelnen ein deutliches Zeichen für ein kompilatorisches Ganzes.

Es fragt sich, können wir den vorliegenden Cyklus in seine einzelnen Bestandteile auseinanderlegen, die Bilder in der That auf ihre verschiedenen Quellen zurückverfolgen. Das zur Vergleichung herangezogene Material ist:

1. Das Evangeliar des Kaisers Otto im Aachener Münsterschatz.
2. Der Kodex Egberti der Trierer Stadtbibliothek.

3. Die Wandgemälde i. d. St. Georgskirche zu Oberzell a. d. Reichenau.

Wir gehen von dem ikonographischen Umriss aus: es ergiebt sich, dass der Münchener Cyklus grosse Teile aus dem Bilderbestand der drei bezeichneten Bilderreihen in sich vereinigt und verarbeitet hat, die Verwandtschaft geht oft bis zur ikonographischen Identität; es bleibt innerhalb unseres Cyklus ein Restbestand von Scenen, der vorläufig nicht anderweitig belegt werden kann. Wir vermuten zunächst, dass in Cim. 58 ein direkter Abkömmling der drei bezeichneten Kunstwerke vorliegt, ein analoger Fall stützt diese Vermutung [1]), diese Ansicht erweist sich indes als unhaltbar, eine direkte Ableitung aus den betr. Kunstwerken liegt nicht vor, wir sehen in dem uns Vorliegenden vielmehr nur einzelne Spuren und Belegstücke ursprünglich umfassenderer, nicht mehr erkennbarer Zusammenhänge, zugleich ergiebt ein genaueres Eingehen auf das eigentlich Künstlerische eine genauere Gruppierung der Kunstwerke zu einander:

Der Aachener Ottonenkodex und Cim. 58 liegen innerhalb derselben Entwicklungsreihe, sie sind aus dem Grund und Boden derselben Schule hervorgewachsen, der Aachener Kodex ist das erste nachweisbare Glied dieser Entwicklung. Dagegen treten die Reichenauer Kunstwerke, der Egbertkodex, die Wandbilder von aussen in diese Entwicklung hinein, sie werden recipiert; an der Hand der späteren Hss. aus der Schule des Münchener Kod. kann es versucht werden, den Umfang dieser Reception genauer abzugrenzen. Der Aachener Kod. gewinnt unter diesen Umständen für uns eine grosse Bedeutung: es ist das erste wichtige Dokument einer grossen Malerschule.

Wir stellen zunächst den Aachener und den Münchener Kodex zusammen, wir folgen dabei der in dem ersteren gegebenen Scenenfolge (Bezeichnung der Hss.: A [2]) u. M).

---

[1]) Der Evangelistar Heinrichs des Dritten, jetzt in der Bremer Stadtbibliothek, wie es scheint, eine direkte Kopie oder Kompilation aus dem Cod. Egberti und der Echternacher Hs., vgl. den Exkurs.

[2]) Die Hs., ursprünglich dem Aachener Münsterschatz gehörig, war in diesem Jh. in Privathände gelangt, hier noch erwähnt von Kugler, 1858, vgl. u.; Martin nahm damals Pausen von dem Kodex, vgl. Cahier: Nouv. Mélanges d'archéol. Iv., Min., Em. S. 61, Anm. 1; sie gelangte wieder durch Kauf in den Besitz des Münsters, vgl. Bock: Karls des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze, 1865, S. 39. — Für uns ist massgebend die verdienstliche Publikation: Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster

In beiden Hss. eng verwandt sind folgende Scenen.

1. Versuchung Christi.

Biblisches Bildblatt I. in A, vgl. Beissel, Taf. VII, vgl. S. 68 f.; M Bl. 32[b]; zu Matth. IV, 1—11.

Die drei Scenen, in A eine ganze Bildseite einnehmend, sind hier so gruppiert, dass Scene 1 unten, Scene 2 in der Mitte, Scene 3 oben erscheint. Die Anordnung ist glücklich und nicht ohne Überlegung: Indem in der letzten Scene von l. zwei Engel hinzutreten, während der Teufel nach r. entweicht, erscheint Christus, so in die Mitte geschoben, zugleich im Augenblick des Sieges dominierend an der Spitze des Bildes; auch ist in der Anordnung des Teufels gewechselt, er steht unten rechts,

---

zu Aachen, in 33 unveränderlichen Lichtdrucktafeln her. v. Stephan Beissel. S. J. Aachen Barth. 1886, bespr.: Frimmel: Ztschr. f. bild. K. XXII, Heft 9, S. 278; ders. in Mitt. d. k. k. österr. Mus. für Kunst u. Industrie, N. F. I, 1886, No. 4, S. 86; Humann: Archiv f. kirchl. Kunst, 1887, s; Kraus: Repertor. f. Kunstw. X, 196; Schneider: D. L. Z. VIII, 20, 1887; Schnüttgen: Ztschr. d. AA. Geschichtsv. 1866, S. 299 f. Da Beissel die Litt. nicht im Zusammenhange giebt, geben wir das uns Bekannte. Lenormant: Mél. d'arch. I, 186 verwechselt die Hs. mit der Echternacher, (der Irrtum auch bei Cahier: Nouv. Mél. Curios. myst. I. S. 57) zugleich die ganz unbegründete Vermutung, dass der aus der Sammlung Sommérard stammende Deckel mit Otto II., jetzt Musée Cluny, zu der Hs. gehöre; vgl. über d. Hs. dann: Kugler: Hdbuch, 1858[3], S. 27; Lind: Mitt. d. C. C. XIV, 171; Bock a. a. O. S. 39—45, Abb. Fig. XVII—XXII; Bucher: Gesch. d. tech Künste, 1875, S. 206. Barbier de Montault: Le Trésor du dome d'Aix la Chapelle. Bulletin monum. 5e Sér. T. 5 (T. 43 de la Coll. 1877, S. 209 ff., auch Sonderabzug, Tours, 1877). Woltmann: Gesch. d. Mal. I, 206, 208, 250, 253, (hier irrig zuerst als Kodex Kaiser Lothars bez., vgl. dazu: Frimmel: Kunstchronik XXI, 1885, Sp. 9 ff.). Lamprecht: Initialornamentik 1882, No. 49, S. 28, 29. Frimmel: Z. Kenntnis des Aachener Ottonen-Kodex, Zeitschr. d. AA. Geschichtsver. 1886, 268 ff. — Abb. des Evangelisten Mathäus in: Bibl. hist. ill. L'ancienne France. Le livre et les arts, qui s'y rattachent, par M. P. Louisy, Paris, 1886. Abb. des Teufels aus der Versuchung: Cahier: Mél. IV, 174, Fig. 30; Abb. der Darst. im Tempel: Rohault de Fleury: La Messe: Vol. V, Pl.: CCCLXXXXVI; üb. die Verklärung: Cahier: Nouv. Mél. Iv. Min. Em., S. 61, Anm. 1; üb. die Fusswaschung: Fr. Schneider: Deutsche Elfenb.-Skulpturen des früher. Ma's, Leipzig, Seemann 1887, S. 12; üb. den Krucifixus: Cahier a. a. O. Curiosités myst., S. 16, Anm. 2; vgl. auch: Lübke: Gesch. d. d. Kunst, 1890, S. 133 f. u. Fig. 116. — Der jetzige Vorderdeckel der Hs. befand sich bis vor kurzem a. d. Rückseite des karol. Kodex, Abb. Bock a. a. O.; aus'm Weerth: Kunstdenkmäler d. Ma. i. d. Rheinlanden: I, T. 34, No. 2[a]. Westwood: Fictile ivories, S. 87; — über die Huldigungsblätter der Hs. vgl. u.

in der Mitte l., oben wieder r., eine Spaltung der Bildfläche ist so vermieden. Gerade an dieser Stelle tritt der kompilatorische Charakter von M deutlich hervor: M zeigt die drei Scenen, verbunden mit der Taufe Christi, auf zwei Bildstreifen übereinander verteilt; oberer Streifen (v. l. n. r.): Taufe und Scene 1, unterer: Scene 2 und 3; an die Stelle einer geschickten Gesamtanordnung ist chronologische Reihung der Scenen getreten. Die Scenen entsprechen sich genau. Scene 1 (Vers 3 und 4): Christus l., nach r. gewendet, die r. Hd. redend gegen den Teufel ausgestreckt; r. der Teufel, bartlos, rein menschlich gebildet, geflügelt; um Schulter und Leib des sonst nackten Körpers ein langes oblonges Tuch geschlungen, die Anordnung des Gewandes identisch; er zeigt mit der r. Hd. auf einen Haufen Steine; die l. hält langen Stab mit Krücke; in A hinter Christus ein Baum, sonst Abweichungen nur im kleineren Detail. Scene 2: Der Teufel l., vorgeneigt, auf seinen Krückstab sich stützend, mit beiden Armen gestikulierend, die linke Hand weist nach oben (vgl. Vers 6: Quia angelis suis mandavit de te[1]), rechts eine Stadt (gleiches Schema), darin erscheinend langer oblonger Tempel, Christus (nur Kopf und Arm, dieser gegen den Teufel vorgestreckt) wird hinter dem Dachfirst sichtbar (von dem Blattschmuck a. d. First ist in M die linke Seite vergessen). Der Teufel in A jedenfalls nicht im Astwerk des von unten aufragenden Baumes stehend, dieser greift nur zufällig in die Scene über. Scene 3 (Vers 11): Hier Christus in der Mitte, nach vorn gewandt und auch blickend, nur die Hand ist gegen den r. erscheinenden Teufel ausgestreckt, die l. hält Rolle, welche in M fehlt. Der Teufel hat sich bereits, auf Christus zurückblickend, zur Flucht gewandt, die l. Hand erschreckt erhoben, die Flügel in A in der Richtung des gerundeten Bildrandes nach l., sind in M nach r. gezeichnet; l. die zwei Engel, die geöffneten Hände huldigend gegen Christus vorgehalten, sie neigen sich in A leicht vor, sich dem Bildrand anschmiegend, in M stehen sie gerade aufgerichtet neben der Stadtmauer. In dem unteren Streifen in M (Scene 2 und 3) macht sich ein unbedingtes Streben nach Symmetrie geltend.

2. Sturm a. d. Meere.

Biblisch. Bildblatt II. in A. Beissel Taf. VIII, vgl. S. 73 f. zu Mat. VIII, 23—27; M Bl. 103[b], zu Mar. IV, 35—40.

In A wiederum ein Vollbild, in M die Darst. auf den oberen Bildstreifen beschränkt (unten Heilung des Besessenen v. Gerasa), dem Raum entsprechend ist in A unten ein breiter Streif Erdreich, oben ein Zug Wolken hinzugefügt, das Schiff nicht so lang, stumpfer gebildet als in M.

---

[1]) Zweimaliger Gestus des Segens liegt hier nicht vor — vgl. Beissel S. 69; die l. Hd. „zeigt", an d. r. alle Finger leicht vorgehalten (Begleitgestus der Rede), wie M beweist; A hier undeutlich.

In A u. M schläft Christus l., den Kopf auf die r. Schulter geneigt, die r. auf dem Schiffsrand liegende Hand hängt etwas herab, die l. liegt auf dem Knie; vor ihm r. Petrus stehend, die Hände geöffnet vorhaltend; r. daneben Christus zum zweiten mal, stehend, die in der oberen Bildecke erscheinenden Winde bedräuend (in A 2 hundeartige, in M bartlos menschliche Köpfe mit kurzen Hörnern). Weiter r. noch eine bartlose sitzende Figur, die r. Hand staunend emporhaltend. Hinter diesen Figuren des Vordergrundes zwei andere bartlose Jünger, nach l. sich wendend, beide mit der r. Hand ein an der Segelstange befestigtes Tau erfassend (das Segel ist nach l. gebläht); die beiden Figuren treten in M bei breiterem Raum etwas mehr heraus, die r. stehende, in A nur mit Kopf und r. Hd. sichtbar, greift hier mit dem l. Arm zwischen Christus (r.) und Petrus (l.) hindurch an ein Ruder, das in A fehlt, (in M. ein zweiter Ruderring hinzugefügt, die Bretter mit Nägeln beschlagen).

3. Tod Johannes des Täufers.

Biblisches Bildblatt III. in A, Beissel: Taf. IX, vgl. S. 73 f., zu Math. XIV, 3—12; in M Bl. 107[a], zu Mar. c. VI, 17—29.

In A und M ein Vollbild, dort im Bogen, hier rechteckig geschlossen, dort von architektonischem Rahmen umfasst, die eigentliche Bildfläche entsprechend schmäler, hier ohne solchen, in A das Ganze wie die Versuchung in freierer Weise in drei Scenen übereinander geordnet, in M auf zwei scharf von einander geschiedene Bildstreifen verteilt: Scene 1: In der Mitte hinter ovalem Tisch sitzend mit Krone (auch in A?) und Schultermantel Herodes, bartlos, die l. Hand (in M ein Messer haltend) auf dem Tisch ruhend, mit der r. Hd. wendet er sich zu der tanzenden Salome; l. neben ihm zwei Tischgenossen (einer bärtig), beide nach l. gewandt, der l. den Kopf ins Profil drehend; r. neben Herodes in A 4, in M 3 weitere Genossen, bartlos; sie sitzen auf thronartiger Bank (in A erscheint das Bankende l. weit höher als das r.; es ist damit angedeutet, dass die Bank im Halbkreis den Tisch umzieht, oder aus zwei im Winkel zusammenstossenden Teilen besteht, hier ist offenbar das alte Muster besser verstanden und erhalten, in M ist dasselbe in schematischer Weise abgekürzt und dadurch unklar geworden: Die Bank verläuft in grader Linie, während die Figuren sich noch im Halbkreis um den Tisch herumziehen). M malt mehr im Detail aus (in A die kahle Decke, in M Schüssel mit Fisch und zwei Brote a. d. Tisch, die Decke komplicierter: vor eine kurze purpurrosa Decke erscheint eine grüne, mit blauer Borde versehene Draperie vorgeknüpft; vier der Genossen greifen mit der Hand auf den Tisch); überraschende Abweichungen an der Figur der l. tanzenden Tochter hervortretend. Das Bewegungsmotiv ist dasselbe, der l. Fuss tritt auf, der r. ist weit nach r. ausgeschwungen die l. Hand greift an den Kopf, von dem ein mantelartiger Schleier, die, Figur umrahmend, herabhängt, während die r. Hand ein Ende des Mantels gefasst hält. Doch ist nun die Figur in A nur von den Hüften abwärts

Abb. 1.

Aachener Hs.

Tod des Täufers.

Abb. 2.

Münchener Hs. Cim. 58. Bl. 107 a.

Tod des Täufers.

mit einem hellen, unten weiten Rock bekleidet (wohl das helle geärmelte soweit abgestreifte Untergewand), die nackten Arme fassen den Schleier, um die entblösste Brust bald zu verhüllen, bald zu zeigen, das Haar flattert bis zu den Knieen hinunter. Dagegen nun in M eine schmuckhafte Gewandfigur, über dem langärmeligen Untergewand eine mit Borden verbrämte, über die Kniee reichende Tunika mit weiten Halbärmeln tragend, die Stirn bekrönt von einem Diadem, mit dem der Mantelschleier geheftet ist, das Haar gelöst, doch nur bis zu den Hüften reichend. In M, wo die Scene sich breiter entfalten kann, ist der Salome gegenüber l. ein eine Schüssel haltender Diener angeordnet, das Streben nach symmetrischer Gruppierung in den einzelnen Bildstreifen wurde schon bemerkt. — In Scene 2 sehen wir den kopflosen Rumpf des Täufers nach l. ausgestreckt daliegend in einer von Ringmauer umzogenen Stadt, die Hände fallen schlaff vor, der Mantel steht in breiten Falten vom Rücken ab (kleine Abweichungen in der Anordnung der drei Gebäude i. d. Stadt); M zeigt neben der Stadt l. auf Hügel stehend den Henker, das Schwert wieder in die Scheide schiebend, die Figur fehlt in A. Scene 3 (in M auf dem unteren Bildstreifen der 2. Scene gegenübergestellt, auch dieser Streif symmetrisch komponiert, in A die Scene unten angebracht), im Detail in beiden Hss. dieselbe, ist in M im Gegensinn gewandt. In A steht die Tochter l., das Haupt mit der Schüssel vorhaltend, r. sitzt Herodias, mit der l. auf die Schüssel weisend, die r. geöffnet vorgehalten, Abweichungen in der Haltung (Herodias in A auf breitem, niederen Sitz mehr gelagert als sitzend, in M auf höherem Thron gerade aufrecht sitzend) sind aus den verschiedenen Raumbedingungen abzuleiten.

4. Verklärung Christi.

Biblisches Bildblatt IV. in A. Beissel, Taf. X, vgl. S. 74 f. zu Math. XVII, 1—8; in M Bl. 113[a], zu Mar. c. IX, 1—7.

In A und M Vollbild (in A oben im Bogen geschloss.). Oben i. d. Mitte steht Christus, beide Hände im Gestus der Orans erhebend, über ihm in A drei Strahlen, in M Strahlenkreuzhaltende Hand, aus Wolken ragend. L. u. r. neben ihm, beide weissbärtig, Moses und Elias, die Hände geöffnet vorhaltend; alle drei stehen auf Hügel (Christus etwas höher), der sich aus grossen Schollen aufbaut. Unten dann die drei Jünger, in A auf einem zweiten, den Vordergrund bildenden Terrain, in M auf demselben Hügel wie die Figg. oben: l. Petrus, gebückt, nach r. sich wendend, die Hände vorgehalten, hinaufsehend, r. Jakobus und Johannes, bartlos, dicht hinter einander gekauert, nach l. gewandt, am Boden liegend, der vordere (vom Beschauer) die Hände mit dem Mantel ans Gesicht gepresst, vom Rücken herabflatternd in M ein Mantelende.

Das folgende Bild in A: Die Söhne des Zeledäus. Beissel, Taf. XI, das letzte zu Math. gehörige Bild der Hs., fehlt in M, das erste zu Mar. gehörige (c. V, 1—19): Die Heilung des Besessenen von Gerasa

zeigt wenigstens in der charakteristischen Hauptfigur mit der in M gegebenen Darstellung derselben Scene keine Verwandtschaft; verwandt in beiden Hss. ist nur die im Hintergrund der Scene gegebene Darst. der der Stadt zueilenden Hirten, die Abweichungen (in A sind beide enger zusammengerückt, tragen keine Lanzen, der zweite sieht sich nicht um) wären aus der veränderten Raumdisposition zu erklären; auch in der Gruppe Christi und der Apostel Beziehungen; die Figur des Besessenen zeigt in M einen anderen Typus, für die die Quelle unten nachgewiesen ist.

5. Die Speisung der 5000.

Biblisches Bildblatt VII. in A, vgl. Beissel, Taf. XV. u. S. 78 ff., zu Mar. VIII, 1—9; in M Bl. 163[a], zu Luk. IX, 11—17.

In A u. M Vollbild; oben Christus i. d. Mitte stehend auf welligem Terrain (dieses in M unten in gerader Linie abschneidend, wodurch der Charakter des Bildstreifens gegeben ist); er legt die Hände segnend auf die von zwei gebückt sich nahenden Aposteln hingehaltenen Speisen (der l. hat langen weissen Bart, der r. Petruskopf); in A halten beide Brot, in M. der Petrus zwei Fische; kleine Abweichungen in den Gewändern, in M das Streben nach Symmetrie in der Anordnung der Mäntel bei den Aposteln zur Geltung kommend, l. der r. und r. der l. Arm mantelfrei; zudem ist in M für je l. und r. zwei weitere (bartlose) Apostel Platz. Die untere grössere Hälfte des Bildes zeigt das um die mit Brot gefüllten Körbe gelagerte Volk; nur das Gerüst der Gruppierung ist hier in A und M wesentlich dasselbe: A zeigt 4 Gruppen, je 2 und 2 sich gegenüber in halber Bildhöhe und ganz unten angebracht, in M sind die zwei unteren Gruppen zu einer zusammen geschlossen. Im einzelnen nun interessante Abweichungen: in A gleichsam nur das nackte Schema einer Volksscene: es sind nur Männer, alle sind bartlos, alle nur mit ärmeligem Knierock bekleidet, sonst nackt; bei der Uniformität der Erscheinung zugleich grösste Gleichheit in Haltung und Gebärde: in den oberen Gruppen alle Köpfe nach der Mitte zu ins Profil gerichtet, nur unten eine Abwechslung, indem l. sich zwei Köpfe zu den anderen zurückwenden; alle halten beide Hände geöffnet vor, nur in der Lagerung der Beine einige Verschiedenheit. Dagegen in M eine mit mannigfachen Einzelzügen ausgestaltete Genrescene: in den oberen zwei Gruppen erscheinen eine Reihe von Figuren (6) in der Gewandung der Apostel, diese sind z. T. mitlagernd gedacht, unten in der Mitte ein Hirt mit Tunika, Hosen und Stiefeln, in der r. Hd. ein Krückstab, in den Ecken l. und r. zwei Weiber gelagert, mit langem gescheitelten Haar, in langem Untergewand und Mantel, in einer um die Schultern laufenden Zeugbinde ein Kind auf den Armen haltend, die l. dasselbe säugend. Haltung und Gebärde mehr variiert, die Köpfe vorwiegend nur am Rande, gleichsam

Abb. 3.

Aachener Hs.

Speisung der Fünftausend.

Abb. 4.

Hs. d. Münchener Staatsbibl. Cim. 58. Bl. 163a.

Speisung der Fünftausend.

am Aussenkontur der Gruppe im Profil, sonst meist in Dreiviertelprofil gesehen, die Lagerung mehr durch und gegeneinander, der Gestus der verlangend ausgestreckten Hand zwar auch hier vorherrschend, doch daneben dann Figuren, die schon einen Brocken zum Munde führen; dabei einzelne Züge noch deutlich an A anklingend z. B. auch in M unten l. einer, der sich redend zu dem anderen zurückwendet. In A nur 7, in M 12 Körbe.

Wie sind die bemerkten sachlichen Unterschiede zwischen beiden Darstellungen zu erklären? Das Bild in A hört zu Mar. VIII, 1—9 (Beissel zieht es irrig zu VI, 34, zu dem es auch nicht passen würde), es ist eine genaue Illustration zu diesem Texte, die obere Gruppe, wo die Fische fehlen, bezieht sich auf Vers 5 und 6, Vers 8 nennt septem sportas; in M steht die Scene bei Luk. c. IX, 11—17; hier ist Segnung der Fische und Brote mit einander verbunden (vgl. Vers 16); Vers 17 spricht von „cophini duodecim," die Illustration passt zu diesem Text, mit anderen Worten, wir machen die Beobachtung, dass bei Umsetzung eines Bildes an eine andere Textstelle den dort gegebenen Abweichungen Rechnung getragen ist.

6. Der besessene Sohn.

Biblisches Bildblatt IX. in A. Beissel, Taf. XVI, vgl. S. 81 f. zu Mar. IX, 13—25; dazu in M die Darst. Bl. 149^{b}; zu Luk. IV, 38—41.

Wir haben es hier in A und M nicht mit der gleichen bibl. Scene zu thun. In A liegt Illustration zu Mar. IX, 13—25 vor (das Charakteristische ist, dass der Besessene vom Vater herbeigeführt wird, dass nur einer genannt wird, dass er wie tot zusammenbrechen will (Vers 25): R. Christus, die Hand gegen den Besessenen ausstreckend, den Kopf nach l. geneigt, das Mantelende flattert vom Rücken herab. L. neben ihm der Besessene, den l. Fuss nach vorn vorstemmend, den r. weit zurückschwingend; der Oberkörper, gewaltsam zurückgeworfen, wird von dem weissbärtigen Vater aufgefangen, der ihn mit der r. Hd. unter der r. Achsel gefasst hält, mit der l. den l. Arm des Sohnes an der Handwurzel gepackt hat; die Arme des letzteren weit ausgebreitet, die Finger krampfhaft verdreht, die ungeschorenen Haare hängen lang herab, dem Mund entfährt der Dämon. Hinter dem Vater eine Frau (die Mutter) in langem über den Kopf gezogenen Mantel, die l. Hand erhebend, über und hinter ihr noch fünf bartlose Köpfe. Die Scene ist hügeliges Terrain, oben erscheint eine Stadt. In M ist eine Illustration zu Luk. IV, 38—41 gegeben, die sich wieder auf zwei horizontale Bildstreifen verteilt. Der obere Streifen schildert die Heilung der Socrus Petri, die l. auf dem Bett liegt, während r. neben ihr Christus steht, in Stellung und Gewandmotiven genau der Figur in A entsprechend, nur den Kopf hier dem r. stehenden Petrus zugewandt; dieser an der Spitze einer Jüngergruppe. Mit dieser Darstellung ist nun die des unteren Streifens unmittelbar verknüpft, indem die zu beiden gehörige Figur Christi nur einmal gesetzt

ist, wir sehen zwei Gruppen Hilfesuchender und Kranker: die l. entspricht in allem charakteristischen Detail der Gruppe in A; sie hört zu Vers 41: omnes, qui habebant infirmos variis languoribus ducebant illos ad eum; ein zweiter Besessener ist hinzugefügt (vgl. V. 41: Exibant autem daemonia a multis.), bei genauerem Hinsehn erweist sich die bis zu den Hüften nackte, an den Händen gefesselte Figur als eine im Gegensinn gewandte Umzeichnung des in A (vgl. Taf. XIV) dargestellten Besessenen von Gerasa; ein dritter entweichender Teufel schwebt in der Luft; der „Vater" ist dunkelbärtig. Der Gruppe ist r. eine zweite von vier bartlosen Figuren, welche die Hände erheben, gegenüber gestellt. (Symmetrie!)

7. Austreibung a. d. Tempel.

Biblisches Bildblatt X in A. Beissel, Taf. XVII, vgl. S. 82 f.; in M Bl. 120[b], zu Mar. XI, 15—17, vgl. unsere Abb. 5.

In A und M Vollbild. L. Christus, in der erhobenen R. die Geissel schwingend; in A r. neben ihm zwei bartlose Krämer fliehend, der l. die r. Hand erschrocken wie zur Abwehr hochhebend, auf der l. Hd. sitzt eine Taube, der r. eilig nach rechts schreitend, auf der l. Schulter einen Taubenkäfig haltend, beide die Köpfe auf Christus zurückgewandt; im Grunde werden noch drei weitere Köpfe sichtbar, vorn liegt ein umgestürzter Faltstuhl. In M ist diese Gruppe durch die davortretende Figur eines bärtigen Verkäufers, der gerade von seinem Sitz aufspringt, um nach r. zu eilen, in die zweite Reihe geschoben. Die Figur wendet ebenfalls den Kopf auf Christus zurück, die r. Hand ist hoch erhoben, die l. tastet nach vorn vor; neben ihm r. dann zwei bartlose, ebenfalls forteilend, der vordere ein Rind am Seile führend, beide in kurzen Tuniken, während der Bärtige in langer, bis auf die Knöchel reichender Tunika erscheint. Auf dem Taubenkäfig sitzt hier aussen eine Taube, der Faltstuhl ist mit einem Sitz aus Stoff bespannt; im ganzen auch hier dieselbe Erscheinung wie in der Darstellung des Todes Joh. des Täufers: Die Scene in M weit reicher ausgestaltet, zu gleicher Zeit scheint A das ältere Vorbild besser festgehalten zu haben: Die Figuren stehen dort noch innerhalb der Tempelthüren. Der Tempel ein oblonges Gebäude mit Giebel im Grunde erscheinend.

8. Verkündigung Mariä.

Biblisches Bildblatt XI. in A. Beissel, Taf. XX, vgl. S. 84 f.; zu Luk. I, 26—38; in M Bl. 28[a] zu Math. I, 18.

In A Vollbild, in M nur 1/4 des Bildblattes einnehmend; man sieht (in A unter reicher Säulenarchitektur) l. den Engel, die r. Hand redend erhoben, in der l. langes Scepter, rechts Maria, stehend nach l. dem Engel entgegengewandt, beide Hände geöffnet vorhaltend; Typus mit Kopftuch. Das Ganze auf erdigem Terrain.

Abb. 5.

Hs. d. Münchener Staatsbibl. Cim. 58. Bl. 120b.

Austreibung a. d. Tempel.

9. Geburt Christi und Verk. a. d. Hirten.

Biblisches Bildblatt XII. in A. Beissel, Taf. XXI, vgl. S. 86 ff., zu Luk. II, 1—14; in M Bl. 28[a], zu Math. I, 18, vgl. unsere Abb. 6 u. 7.

In A Vollbild, in M auf den unteren Bildstreifen zusammengedrängt. Oben die Geburt: In der Mitte die Krippe, darin, ganz in Gewand gehüllt, auf Polster liegend, das Kind, es blickt nach r.; hinter der Krippe der Stall, darin sichtbar werdend l. der Kopf des Esels, r. der des Ochsen. R. und l. neben der Krippe: Maria (auf stark vertikal gelegtem Polster liegend, fast wie aufrecht sitzend erscheinend, jungfräulich, mit langem blonden Haar, die r. geöffnet gegen das Kind vorgehalten) und Joseph (stehend, in der Gewandung der Apostel, ein blonder Petruskopf; er hält beide Hände geöffnet vor). Unten die Verkündigung: in A in der Mitte ein Turm, die Figuren l. und r. verteilt, oben je eine Gruppe von drei Engeln (Brustbilder), unten l. zwei Hirten am Boden sitzend, nur mit Knierock bekleidet, sonst nackt, an diese wendet sich der vordere Engel der r. Gruppe oben, die Hand weit ausstreckend; rechts unten ein dritter Hirt, vollständig bekleidet (langer Schultermantel), er steht, die Beine gekreuzt und den Rücken gegen den Turm gelehnt, der Kopf ist auf die Engelgruppe l. zurückgewandt, er stützt sich auf den Stab vor; r. neben ihm drei Schafe, l. und r. ein Pilzbaum. In M beide Scenen ineinandergeschoben, Joseph steht geradezu auf demselben Terrain mit den Hirten, die Engel, für die r. und l. kein Platz bleibt, rücken in die Mitte (unterhalb der Krippe), hier im ganzen nur drei, indem zugleich der Turm etwa um die Hälfte verkürzt wird. Die Bäume fehlen, doch die Scene der Tiere reicher gestaltet: Der Hirt r. hält seinen Hund a. d. Leine, zwei der Schafe grasen, ein Bock wendet sich nach l. um, an der Scene mit teilnehmend.

Die vier folgenden zu Luk. tretenden Bilder in A: Darstellung im Tempel, Jesus bei Mariä und Martha, Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus, Jesus und Zachäus, vgl. Beissel, Taf. XXII—XXV sind in M nicht nachweisbar.

Von einem Einfluss des Kodex Egberti oder Beziehungen mit diesem war in den bisher besprochenen Bildern keine Spur; bei der nächsten Scene ist derselbe zum ersten Mal zum Vergleich mit heranzuziehen.

10. Die Fusswaschung.

Biblisches Bildblatt XIV. in A. Beissel, Taf. XXVIII, vgl S. 96; in M Bl. 237[a], zu Joh. XIII, 4—10; dann: Kraus: Cod. Egberti, Taf. XLIV.

In A und M Vollbild. In A l., in M in der Mitte Christus, nach l. gewandt, ein Tuch schürzenartig umgebunden, die r. redend gegen Petrus erhoben. Dieser l. auf Thron, setzt den l. Fuss in die ovale Schale,

Abb. 6.

Aachener Hs.

Geburt u. Verk. a. d. Hirten.

Abb. 7.

Hs. d. Münchener Staatsbibl. Cim. 58. Bl. 28a.

Verk. a. Maria; Verlobung Mariä; Geburt u. Verk. a. d. Hirten.

beide Hände Christus entgegenstreckend. Hinter Petrus die Jünger (in A alle elf, bartlos, in M nur 8). Nun stehen in M r. neben Christus zwei weitere Apostelfigg.: einer, eine Schale haltend, ein zweiter, nach vorn heraus gewandt, hat das bis zum Knie entblösste Bein auf einen Art Sockel aufgestützt, mit beiden Händen ein kreuzweis um Fuss und Bein geschlungenes Band fest- oder losbindend, er sieht nach l. Dieselbe Figur i. Egbertkod. (kleine Abweichungen in Stellung der Hände, das Band fehlt hier), auch sonst Beziehungen zwischen M und E: auch in E setzt Petrus wie in M den r. Fuss zurück, nicht schräg nach vorn wie in A. Nun liegt allerdings in A zweifellos derselbe Typus vor wie in M und es ist anzunehmen, dass er in der Schule von A und M bereits in seiner vollständigen Gestalt heimisch war, dass eben in A die charakteristische Figur mit dem Motiv des aufgestützten Beines nur aus Raummangel fortblieb. Dass hier ein fremder, aus der Schule des Egbert stammender Kodex eingewirkt habe, kann nur darum in Betracht kommen, weil ein derartiger Einfluss gerade in den ff. Scenen unverkennbar hervortritt und das vorliegende Bild zuerst einen technischen Wandel zeigt (bunter Streifenhintergrund), der offenbar mit diesem Einfluss zusammenhängt.

Die in A folgende Darstellung: Christus vor dem Hohenpriester und Verleugnung Petri zeigt nur entferntere Anklänge an die entsprechenden Darstellungen in M.

In der Scene der Kreuzigung tritt nun die Mischung der verschiedenen Einflüsse scharf hervor.

11. Kreuzigung.

Biblisches Bildblatt XVI in A; vgl. Beissel, Taf. XXX u. S. 30f., in M Bl. 248^{b}, zu Joh. XIX, 18—42; Kraus: Taf. XLIX.

Wir beschreiben zunächst die Darstellung in M. Anordnung durchaus symmetrisch: In der Mitte an Kreuz mit doppelten Querarmen (unten zugespitzt) Christus, mit vier Nägeln wie schwebend angeheftet, die Arme fast horizontal ausgespannt, die Finger wie welk herabhängend; er trägt lange Ärmeltunika. L. und r. ebenfalls in langen Tuniken die bärtigen Schächer an T-förmigen Kreuzen, die Arme über das Querholz zurückgezwängt, der links sieht auf Christus, welcher seinerseits sein Haupt ihm zuneigt, der r. neigt das Haupt nach r., wirft aber einen verstohlenen Blick auf Christus zurück. Über dem Kreuz l. und r. die Brustbilder von Sonne und Mond mit Strahlenkranz und Sichel bez., mit dem Mantel s. verhüllend. Bis soweit ist die Darstellung in genauer Übereinstimmung mit dem Kodex Egberti (in A etwas andere Form des Kreuzes, Ärmel der Tunika Christi nur bis zum Ellenbogen reichend, Schächer Schurz tragend, an Sonne und Mond fehlt Strahlenkranz und Sichel), nur fehlt in E die Zuspitzung des Kreuzes. Die übrigen Figuren:

Abb. 8.

Hs. d. Münchener Staatsbibl. Cim. 58. Bl. 248b.

Kruzifixus, Abnahme, Grablegung.

l. neben dem Kreuz Maria und Longinus, r. Johannes und Stephaton, unter dem Kreuz die zwei um den Mantel Christi würfelnden Knechte, sind auf die Tradition des Aachener Kodex zurückzuführen. Zunächst die Würfler! In A sind es ihrer vier, sicher ist in diesem Punkte der Urtypus, auf den alle drei eng verwandten Darstellungen zurückgehen, in Hs. A am reinsten erhalten (vgl. Joh. XIX, 23); von den vier blieben in M und E nur je zwei zurück (Raum!) und zwar in M in engem Anschluss an das in A benutzte Vorbild die beiden oberen (sie sitzen, die Beine von dem Mantel bedeckt, gegen einander geneigt am Boden)[1]), in E, wenngleich stilistisch umgebildet, so doch deutlich erkennbar: die zwei unteren. — Die Maria entspricht genau der in A, nur zeigt auffallender Weise das Gewand unten enge Beziehung zu E; der Longinus, aus der in A und E dem Krucifixus folgenden Beinbrechung herübergenommen und dem Raum eingepasst, steht A entschieden näher als E (Schultermantel, Haltung der Hände!); der Johannes, in der l. Hand Buch haltend, die r., als fasste sie eine Rolle, geballt erhoben, ist so weder in A noch in E nachweisbar; endlich der Stephaton, obwohl in der Haltung der Arme — bei engem Raum — verändert (er hält in A die Stange mit der Sponga in beiden über den Kopf erhobenen Händen, in M hält die r. Hand Stab, die l. trägt Gefäss), zeigt in Haltung Stellung der Beine wie Gewandung die engste Verwandtschaft mit der Darstellung in A, während zu E jede Beziehung fehlt. M zeigt uns also eine Kompilation aus Elementen, die ihrerseits nur innerhalb verschiedener Schulen verschieden entwickelte Abwandlungen eines gemeinsam zu Grunde liegenden Urtypus sind. Über den letzteren kann das folgende ausgesagt werden: ausser den vier würfelnden Knechten zeigte er jedenfalls r. vom Kreuze den Stephaton (er erscheint hier in A und E); schwieriger ist es, über die ursprüngliche Anordnung von Johannes und Maria etwas auszusagen. Es ist zu erwägen, dass diese Darstellung des Krucifixus, mit der offenbar von vornherein die in A und E in der That noch auf sie folgende Darstellung des Lanzenstichs und der Brechung der Gebeine zusammen gedacht war und gehörte, als eine direkte Illustration zu Johannes geschaffen worden sein muss. Nur der Johannes erwähnt vier würfelnde Kriegsknechte, nur für Johannes hat die zweite, übrigens in A und E ikonographisch total identische Scene überhaupt Sinn (vgl. XIX, 31—34). Nun erscheint zwar in E l. hinter der Maria noch eine zweite Frau (für eine dritte fehlt Raum), man könnte das beziehen auf Joh. XIX, 25 und annehmen, dass die Anordnung der heiligen Figuren, wie sie in E gegeben ist, die dem Typus ureigentümliche sei. Dagegen ist zu sagen, dass für die Darstellung einer zweiten Frau l. auch Math. XXVII, 55, Mar. XV, 40 und Luk. XXIII, 49 einen Anhalt gewähren konnten, zudem muss nun aber die Anordnung der Figuren, so wie sie im Egbertkodex gegeben ist, als wenig glücklich bezeichnet werden, sie ist das Resultat

[1]) Irrig die Ansicht Otte's und aus'm Werth's, vgl. Bonner Jahrbb., Heft 44 und 45, S. 208; sie meinen, in E seien nur zwei Knechte dargestellt, weil Stephaton und Longin diesen beizuzählen seien.

einer nicht eben geschickten Kompilation, sie kann nicht dem Typus in seiner Grundform eigen gewesen sein, denn dieser kannte offenbar noch nicht die in M in denselben eingeschobene Gestalt des Longinus, dem Lanzenstich war ja, wie A und E unwiderleglich beweisen, im engsten Anschluss an den Text eine eigene Scene gewidmet; wären nun von vornherein Maria und Johannes, wie im Egbertkodex l. und r. jenseits der Kreuze der Schächer angeordnet gewesen, so hätte die Komposition von vornherein eine empfindliche Lücke gehabt, indem zwischen dem linken Schächer und Christus — an der anderen Seite steht der Stephaton — ein leerer Raum geblieben wäre. Es erscheint schon aus diesem Grunde nicht zweifelhaft, dass der Aachener Kodex, der in dem Motiv der 4 Kriegsknechte unten den ursprünglichen Typus am besten erhalten zeigt, auch in der Gruppierung der Figuren oben dem alten Schema getreu blieb: es zeigt Maria und Johannes neben einander an der l. Seite des Kreuzes dem Stephaton gegenüber; Christus wendet sich zu ihnen. Und dazu kommt nun, dass gerade diese Anordnung, Maria und Johannes nebeneinander, zu dem Text des Johannes am besten passt, ja für diesen erfunden zu sein scheint: nur Johannes hat die Scene, in der Jesus vom Kreuz herab seine Mutter dem Schutz des Jüngers empfiehlt, das „Cum vidisset ergo Jesus matrem et discipulum stantem“ (vgl. c. XIX, 26) weist gerade auf ein Beieinanderstehn der beiden. Es zeigt sich nun auch, wie gesagt, in den Farben der Einfluss von E (Kreuze golden etc.).

Die Brechung der Gebeine, — es wurde das schon bemerkt, fehlt in M, doch finden sich zu den beiden Keulenschlägern des Bildes in A in M schlagende Analogieen a. Bl. 167^{b}: Überfallsscene im Gleichnis vom barmh. Samariter; auch hier erscheint der eine (links) ohne, der r. mit Schultermantel, jedoch tragen die Tortores in A nur kurze Tuniken, z. T. mit nur halblangen Ärmeln, während die Räuber in M Hosen und Stiefel tragen. Die in A folgenden zwei Scenen: Abnahme vom Kreuz und Besuch der Jünger am Grabe zeigen zu den Darstellungen in M keine Beziehung.

12. Der ungläubige Thomas.

Biblisches Bildblatt XIX. in A. Beissel, Taf. XXXIII, vgl. S. 112 ff.; M Bl. 251^{a}, zu Joh. XIX, 26—29, Kraus: Taf. LVII.

Die Darstellung ist in A Vollbild, sie zeigt ausser den Hauptfiguren l. eine Gruppe von vier Jüngern, im Hintergrund eine Stadt; in M Beschränkung auf die Hauptfiguren und $^{1}/_{4}$ der Bildseite. A, M und E gehen in diesem Falle wieder auf den gleichen Typus zurück, doch schliesst sich M entschiedener an A an (vgl. das von der Schulter herabwallende Mantelende des Thomas, seine Haltung, den r. Arm Christi),

wiewohl auch hier einzelne Spuren engerer Beziehungen zu E nicht fehlen (vgl. d. r. Ärmelöffnung Christi, die sich daranlegende Hand, die Hängefalten seines Mantels und die r. Hand des Apostels [in M und E nur der Zeigefinger ausgestreckt]).

Wir haben damit die zwischen A und M hervortretenden ikonographischen Verwandtschaften allseitig aufgezeigt, von den 19 biblischen Bildblättern in A sind 12 mehr oder minder umgebildet in M übergegangen (genaue Übereinstimmung des Bildganzen war nur einmal zu konstatieren [4]). Von den 12 Vollbildern in A sind in M nur 5 als solche intakt geblieben (3, 4, 5, 7, 10), einmal ist die Scene auf $^3/_4$ (1), viermal auf $^1/_2$ (2, 6, 9, 11), zweimal auf $^1/_4$ (8, 12) zusammengedrängt. Zusammenordnung verschiedener Vorgänge auf einem Blatt fehlt zwar in A nicht ganz; doch nur einmal (Taf. XXXII) sind zwei wirklich verschiedene Vorgänge auf demselben Blatt vereinigt; der reicher andringende ikonographische Stoff nötigt M zu kompilatorischer Zusammenschiebung, der kompilatorische Charakter trat vor allem bei Scene 1 hervor. Was die Umgestaltung der einzelnen Scenen angeht, so zeigt sich in M, soweit nicht der verschiedene Raum in Betracht kommt, zumeist eine Erweiterung und reichere Durchführung der Scene gegenüber den einfacheren Kompositionen in A, ein sorgfältigeres Ausmalen des Details, ein stärkeres Betonen des äusserlich Realen, zur Geltung kommend in einer ganzen Fülle von mehr genrehaften Nebenzügen und Nebenfiguren, vgl. 2, 3, 5, 7, 9 (Hirten und Tiere), während zu gleicher Zeit wenigstens an einzelnen Stellen zu Tage trat, dass A die aus einer weit entwickelteren Kunstperiode übernommenen Schemata noch besser erhalten und verstanden zeigt, indem vereinzelt noch eine Spur von eigentlicher Raumvertiefung in den Kompositionen haften blieb. An anderen Stellen waren die in M bemerkten Veränderungen auf Kreuzung mit anderweitig nachweisbaren ikonographischen Einflüssen (E) zurückzuführen. Zahlreiche Verschiebungen waren in der Stellung und Einordnung der Bilder in den Text zu verzeichnen, es ist zu betonen, dass M in dieser Hinsicht einen entschiedenen Fortschritt im Sinne eines in sich geschlossenen und im ganzen einheitlich komponierten Cyklus bedeutet: A kommt nicht über die Illustration einer Reihe biblischer Stellen hinaus, die innige Beziehung der Illustration zu dem jedesmaligen Text ist der einzige in der Bilderreihe durchgehende Gesichtspunkt, es lässt sich in

einer Reihe von Fällen nachweisen, dass die betr. Illustration bei einem Texte steht, für den sie entweder ursprünglich komponiert sein muss, oder dem sie wenigstens sorgfältig angepasst wurde, so stimmt die Versuchung Christi (Taf. VII) zu Math. IV, 1—11, Scene 3 hört eng zu Vers 8—10, vgl. Luk. IV, 9—12, auch erwähnt nur Math. die Engel; Mar. I, 13 kann nicht in Betracht kommen. Die Brotvermehrung (Taf. XV) ist direkte Illustration zu Mar. VIII, 1—9; die Jugendgeschichte Christi wird nur bei Lukas erzählt, die entsprechenden Bilder stehen daher bei Lukas (Taf. XX—XXII); die Verleugnung Petri schliesst sich eng dem Johannestexte an (XVIII, 16—18), nur dieser nennt die Magd eine ancilla ostiaria, was im Bilde dadurch deutlich bezeichnet ist, dass die Figur geradezu in die Thür gestellt erscheint, nur Johannes bemerkt, dass Petrus am Feuer „steht," nur aus Johannes kann das Fehlen des für die Scene charakteristischen Hahnes erklärt werden, da dieser hier erst Vers 27 erwähnt wird! Krucifixus und die Scene der Brechung der Gebeine sind bereits analysiert worden; in der Scene des Besuches der Jünger am Grabe, für welche als solche auch der Lukastext in Betracht kommen kann, sind die Gewänder im Grabe genau nach Joh. c. XX, 7 dargestellt worden. An derselben Stelle wie in A stehen in M die Scenen 1, 7, 10, 11, 12; 2, 3, 4 sind von dem Math. in den Mar., 5 vom Math. in den Lukas, 6 vom Mark. in den Luk , 8 und 9 vom Lukas in den Math. gesetzt. Gerade in diesem letzteren Punkte tritt nun die Absicht deutlich zu Tage, Verkündigung und Geburt, die Scenen aus der Kindheit Christi treten an die Spitze des Cyklus, enge Beziehung der Bilder zum Text ist nicht mehr der ausschliesslich massgebende Gesichtspunkt, es finden diese Scenen im Math. nur notdürftigen Anhalt, die Bilderreihe wird nach einem selbständigen Gesichtspunkt, dem chronologischen, wenn auch keineswegs ausschliesslich in ihrer Abfolge bestimmt, so doch im grossen und ganzen geordnet, die Jugendscenen stehen am Anfang, die Passion am Schlusse des Cyklus, die ungleiche Dichtigkeit der Illustration (Bl. 61^a—89^b [Schluss des Math.], Bl. 207^b—230^a [Anfang des Johannes] sind ohne Illustration geblieben) erklärt sich gleichfalls aus chronologischen Rücksichten. Besonders merkwürdig, dass das in A einzig und allein massgebende Princip der Illustration (enger Bezug der einzelnen Scene zu ihrem Text) nun doch in M noch nachwirkt und zwar gerade bei dem ersten der beiden beteiligten Maler, der auch sonst, sowohl ikonographisch wie technisch mit beiden Füssen auf dem Boden der in A vorliegenden

künstlerischen Traditionen steht, während der zweite im Johannes arbeitende Maler, der ikonographisch wie technisch in stärkerer Abhängigkeit von fremden Mustern schafft, auch nach dieser Richtung hin den Zusammenhang mit der heimischen Tradition verloren hat: Innerhalb der Hand I sind mehrfach (vgl. 5 und 6) Kompositionen unter sorgfältiger Rücksichtnahme auf die Verschiedenheiten der Texte und unter Umgestaltung mit Rücksicht auf den neuen Textzusammenhang transponiert worden, während die Darstellung des Krucifixus im Johannes nichts ist als eine synkretistische Verknüpfung mehrerer Vorbilder, bei der ein dem Maler bekannter, schon fest gefugter Typus des Krucifixus massgebend gewesen sein mag, die aber niemals eine Illustration zu der Erzählung des Johannes genannt werden kann; ebensowenig passt die Darstellung der schlafenden Jünger und Christus im Gebet in Gethsemane zum Johannes, der diese Erzählung gar nicht hat (vgl. Math. XXVI, 38; Mar. XIV, 35; Luk. XXII, 40), es scheint hier eine Illustration zu einer Perikope vorzuliegen, sie wurde ohne Rücksicht auf den Text eingesetzt.

Es war also, wie nachgewiesen ist, die Herübernahme der Kompositionen in einen anderen Text ihrerseits mehrfach der Anlass zu Umgestaltung der überkommenen Schemata im einzelnen, M hat noch ein selbständiges Verhältnis zum Texte, um es anders zu bezeichnen, M arbeitet keineswegs ausschliesslich und in sklavischer Abhängigkeit von den älteren ihm vorliegenden Mustern. Und das ging ja aus der ganzen Erörterung unzweifelhaft hervor: ist es auf der einen Seite sicher, dass A die ältere der beiden Hss. ist, so kann doch andererseits M mit nichten als ein direkter Abkömmling von A bezeichnet werden, nirgends peinliche Übereinstimmung, einfache Kopie von A, M verarbeitet dieselben Elemente wie die ältere Hs., es ist auf demselben Boden erwachsen wie diese, nicht eine Abzweigung, ein direkter Absenker derselben. Der Gedanke an direkte Entlehnung findet auch in der Vergleichung der Farben nichts weniger als Anhaltspunkte, gerade hier tritt die freiere, selbständige Stellung des jüngeren, reicheren Kodex gegenüber dem älteren am deutlichsten zu Tage. Der Abstand zwischen Hs. und Hs. in diesem Bezuge lässt sich auf eine kurze Formel bringen, in der zugleich das zeitliche Verhältnis der beiden Hss. deutlich zum Ausdruck kommt: A zeigt überwiegend eine Beschränkung auf wenige, zumeist harmonisch zusammengestimmte Töne, für M ist durchweg ein reiches und buntes Farbenbouquet charakteristisch. Um nur ein Beispiel herauszu-

greifen — es musste mit Rücksicht auf den Raum davon abgesehen werden, jedesmal bei der Durchvergleichung die Farben mit anzuführen, überdies handelt es sich ja für uns nicht um eine Publikation der Kodd. — in der Darstellung des Speisungswunders finden wir in A neben dem Rotbraun der Mäntel und dem Hellblau der Tuniken nur noch die grünliche Tönung des Terrains, dagegen in M allein an roten Tönen: Rotbraun, feuerrot, ganz mattes, dann wieder lebhafteres Purpurrosa, neben hellem ein dunkles Blau, dann mehrere grüne Schattierungen: Gelblich-grün, Kobalt, endlich Gelb; recht bezeichnend nach dieser Richtung sind auch die Scenen der Versuchung, des Meeressturms etc.

Es handelt sich nun zweitens darum, die Beziehungen der Münchener Hs. zu den Reichenauer Kunstwerken im einzelnen klar zu legen.

I. Verwandtschaft mit den betr. Darstellungen des Codex Egberti zeigen die ff. Scenen der Hs.

1. Bethlehemitischer Kindermord.

M Bl. 31^{b}, E Bl. 15^{b}, vgl. Kraus: Taf. XIII.

Abb. 9.

Codex Egberti.

Bethlehemitischer Kindermord.

Abb. 10.

Hs. d. Münchener Staatsbibl. Cim. 58. Bl. 31 b.

Bethlehemitischer Kindermord.

M zeigt ein Vollbild in zwei Streifen, E nur einen etwa ein halbes Blatt einnehmenden Bildstreifen. Die Darstellung in M ist diese: oben l. sitzt mit Krone und Scepter bezeichnet auf Faltstuhl Herodes, hinter ihm zwei Krieger, mit der ausgestreckten Hand erteilt er den Henkersknechten Befehl. Zwei derselben sehen wir rechts, die erhobene Rechte schwingt das Schwert, während sie beide mit der L. ein nacktes Kind gefasst halten, das vordere nach l., das hintere, forteilend, nach r. gewandt, die Ärmchen der Mutter zustreckend, die, die Hände vorhaltend, r. daneben steht. Zwei weitere Mütter, wehklagend, die links bis zu den Hüften nackt, mit beiden Händen das auf die Brust vorfallende gelöste Haar erfassend; die zweite, rechts daneben stehend, beide Hände gegen das vom Kopftuch umzogene Gesicht pressend, erscheinen auf dem unteren Streifen l.; ihnen gegenüber eine vor den Mauern einer Stadt gelagerte dritte Frau, nur mit einem Mantel umhüllt, in dem sie eine Schar von Kindern birgt, es ist eine Illustration zu Math. II, 18. „Rachel plorans filios suos" etc. In der Mitte des Streifens ein Haufe von drei Kinderleichen, ein viertes Kind, mit ausgereckten Gliedern in der Luft fliegend, stürzt von oben herab. Genau stimmen mit E die zwei Henker mit den Kindern (in E ist noch ein dritter mit Lanze davorgestellt), die Mutter oben r. (in E ist sie zum Teil von den anderen Frauen verdeckt), dann die Gruppe der Toten (in E liegt noch ein viertes Kind darüber geschichtet, zudem ist dieselbe gleich r. neben den Henkern angebracht), die beiden Frauen unten l. und die Stadt r., welche einen ganz anderen Typus zeigt (Türme mit flachen Dächern) als den in A und M im übrigen geläufigen, während die oben r. im Grunde erscheinende Stadt in M ein selbständiger Zusatz ist. Des weiteren sind ohne Anhalt in E die in M gegebene Darstellung des sitzenden Herodes und der Rachel, während andererseits eine in E erscheinende, ebenfalls bis zur Hüfte nackte, die Hände ausbreitende, stehende Frauenfigur in M nicht verwendet wurde. Es fehlt also auch hier nicht an selbständigen Motiven, die in E gegebenen Elemente sind mit leidlichem Geschick auf zwei Streifen auseinander gelegt, wenn auch die Verbindung beider Scenen durch den in der Luft schwebenden Knaben von etwas naiver Kühnheit ist.

Die Darstellung der Taufe Christi, M Bl. 36^{b}, zeigt denselben ikonographischen Typus wie E (vgl. Kraus, T. XVIII), doch braucht hier Herübernahme aus einer fremden Tradition nicht angenommen zu werden, obwohl allerdings in den im weiteren Sinne der Schule der Hs. M angehörigen späteren Kodices ein anderer (der eigene Schultypus?) Typus der Taufe auftritt; in den sonst nachweisbaren, aus derselben Malstube mit M stammenden Hss. ist eine Taufe Christi nicht erhalten. Auch für die Darstellung der Auferweckung des Lazarus ist doch nur Verwandtschaft im Schema, nicht mehr zu vermuten. Dagegen stehen sich offenbar wieder näher und weisen auf direkte Beziehungen zur Reichenau die Darstellungen der

2. Gefangennahme Jesu.

M Bl. 244[b], E Bl. 79[b], vgl. Kraus, Taf. XLV.

In M steht Christus in der Mitte, die Arme sind ausgebreitet, die Finger der Linken hängen schlaff herab, die r. Hd. ist redend gegen Petrus gerichtet. Judas, bartlos, von r. kommend, noch in Schrittstellung, umarmt ihn, beide Hände auf seine Schulter legend; l. vorn Petrus und Malchus, Petrus hat den letzteren niedergeworfen und tritt mit dem l. Bein von hinten über seine l. Schulter, in der r. Hd. ein kurzes Messer schwingend, fasst er ihm mit der Linken am Schopf; Malchus streckt die Hände aus; hinter der Gruppe, etwas r. drei bartlose Knechte, der vordere mit beiden Händen an Christi r. Arm greifend, die beiden andern mit Keule und Fackel, 2 weitere l. hinter Petrus. Dann an der rechten Seite der Scene ein bärtiger Scherge in langer Ärmeltunika mit Borde, am l. Arme Christi zerrend; drei bartlose, zwei mit Keule, der dritte die l. Hand an den Schwertgriff legend, weiter r. Genau mit E stimmt Christus und der von l. ihn Angreifende, ferner die Gruppe des Petrus und Malchus, etwas abweichend in E der Judas, jedoch enge Verwandtschaft in der Stellung der Beine, zwischen den Gruppen r. in M und E keine Analogieen. Auch fehlen in M die beiden Palmenbäume, doch entdecken wir dieselben etwas abgekürzt aber unverkennbar in der darüber gestellten Scene: Christus in Gethsemane wieder.

3. Christus vor Annas.

M Bl. 247[a], E Bl. 80[b], vgl. Kraus, Taf. XLVI.

In M und E sitzt der Annas r. auf architektonischem Thron in langem Untergewand und langer Ärmeltunika darüber, er neigt den Kopf nach l. und fasst mit beiden Händen in den Halsausschnitt des Gewandes, es zu zerreissen. L. steht Christus, in M sind ihm die Hände zusammengebunden, vier bartlose Schergen stehen ihm zur Seite, in E steht er mit ausgebreiteten Armen da; diese letztere Gruppe liegt nun in M offenbar in dem unteren Streifen vor, wo Christus vor Pilatus dargestellt ist (Einzelheiten, z. B. Kleidung sind etwas verändert). Die obere Scene geht in M unter Säulenbau vor, dieser zeigt l. eine Thür, an derselben steht Petrus, sich die Hände wärmend, in der Thür zwei Knechte und die ancilla ostiaria, auf Petrus zeigend, auf dem Thürsims der Hahn; anders E: hier fehlt die Architektur; ein Turm erscheint in der Ecke links, vor diesem Petrus, weinend nach r. schreitend, Joh. XVIII, 15, die Darstellung der Verleugnung ist unterhalb der Verhörung angebracht, und zwar ist Petrus am Boden sitzend dargestellt (vgl. Math. XXVI, 69 oder Luk. XXII, 56).

4. Hinführung zum Kreuze.

M Bl. 247[a], Taf. 36, E Bl. 83[b], vgl. Kraus, Taf. XLIX.

In M schliesst sich die Scene unmittelbar r. an die Darstellung: Christus vor Pilatus an, in E folgt sie erst a. d. drittnächsten Blatte

und ist dort vollständiger, indem der das Kreuz tragende Simon von Kyrene voranschreitet, der in M fehlt. Die nachfolgende Gruppe ist in beiden Hss. eng verwandt. Christus wird von drei Knechten geleitet, der erste fasst ihn bei den wagerecht vorgehaltenen Armen, der zweite, hinter Christus, legt beide Hände auf seine Schultern; von dem dritten wird nur der Kopf sichtbar.

5. Kreuzabnahme und Grablegung.

M Bl. 248[b], (vgl. oben S. 61, Abb. 8), E Bl. 85[b], vgl. Kraus, Taf. LI.

In M sind die zwei Scenen neben einander auf einem Bildstreifen, in E übereinander auf einem Vollbild angeordnet; hier steht l. und r. neben dem Grab ein Palmenbaum, den M wegliess. Beide Scenen weichen nur in kleinen Dingen ab. a) Abnahme: Kreuz mit doppelten Querarmen, in M unten zugespitzt; l. Joseph von Arimathia (nur in E als solcher bez.), die mit Ärmeltunika bekleidete Christusfigur, welche mit vorfallenden Armen nach l. herabsinkt, auffangend, r. Nikodemus, mit den Händen Christus an den Beinen fassend; beide sind bartlos, in E in einfacher langer Tunika mit Ärmeln, in M beide ausserdem mit Mantel bekleidet. — b) Dieselben Figuren legen den in Tuch gewickelten Leichnam in ein sarkophagartiges Grab, ihn an Schulter und Füssen fassend (wie aus den Gewändern hervorgeht, ist in M der Nikodemus auch hier rechts gedacht).

6. Christus erscheint der Maria am Grabe.

M Bl. 251[a], E Bl. 91[a], vgl. Kraus, Taf. LVI.

Genau verwandt in Stellung und Gebärde der in beiden Hss. r. erscheinende Christus; in der Figur der sich vor ihm neigenden Maria nur allgemeinste Verwandtschaft: in E der jugendliche, in M der matronenhafte Typus, dort beide Hände, hier nur die r. bittend vorgestreckt. Vollends abweichend die l. gegebene Darstellung des Grabes mit den zwei am Kopf- und Fussende sitzenden Engeln: in E ein diagonal gestellter Sarkophag, in M derselbe horizontal stehend, in einen kubenförmigen Grabtempel mit Pyramidendach eingestellt. Die Engel gehen gewiss auf dieselben Typen zurück, sie erscheinen mit Diadem im Haar, der rechts in Vordersicht sitzende ist genauer verwandt; in E wieder ein Palmenbaum in der Mitte der Scene.

II. Hinzu kommen nun eine Reihe von Beziehungen zu einem Bildercyklus, der in einem berühmten Exemplar, den Wandgemälden der Georgskirche zu Oberzell a. d. Reichenau[1]) (R) uns erhalten ist. Diese Beziehungen treten in drei Darstellungen hervor.

[1]) Vgl. Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell a. d. Reichenau, aufgenommen von Fr. Bar, her. von Fr. X. Kraus. 1884.

Abb. 11.

Reichenauer Wandbild.

Der Aussätzige.

Abb. 12.

Hs. d. Münchener Staatsbibl. Cim. 58. Bl. 97b.

Der Aussätzige.

1. Heilung des Aussätzigen in zwei Scenen.

M Bl. 97[b], R Kraus, Taf. VI.

In M sind die zwei Scenen übereinander geordnet und nehmen ein Vollbild ein, in R stehen sie dem gegebenen Raum entsprechend nebeneinander. Scene 1: Die Darstellung in M (oberer Streifen) ist diese: In der Mitte des Bildes Christus, stehend, nach r. gewendet, die im Redegestus erhobene r. Hand ist gegen den von r. kommenden Leprosen vorgehalten. Dieser, nur mit Schurz bekleidet, der Körper wie getigert von dem Aussatz, auf dem Rücken sein Horn, steht gebückt, das r. Bein vorstellend, mit dem l. weit zurücktretend, vor Christus; die l. Hand ruht auf dem r. vorgestützten Knie, die r. ist geöffnet zu Christus hinaufgehalten. L. hinter Christus die Jünger, voran Petrus. Während nun R die Jüngergruppe reicher gestaltet, und rechts eine Architektur hinzufügt, stimmt es gerade in dem eigentlichen Kern der Komposition, der Gruppe Christi und des Leprosus entschieden mit M überein, in der charakteristischen Figur des Leprosen nur kleine Abweichungen (Horn, Schurz); sehr bemerkenswert, dass die Darstellung in M hier mit R sich nah berührt, während die Scene in dem Reichenauer Egbertkodex ein anderes Schema des Leprosus von weit geringerer Lebendigkeit bietet. Die zweite Scene bestätigt die Beobachtung, nur M und R bringen dieselbe; es ist eine Darstellung des Dankopfers des Geheilten, die im Text (vgl. Mar. I, 44) mehr angedeutet, als erzählt wird. In M und R steht l. der bartlose Opfernde, jetzt in lange Tunika und Schultermantel gekleidet, Tauben in den Händen haltend (in R nur eine). R. sitzt der bärtige Priester, in M auf Thron mit Kissen, in R auf Art Bank, in M beide Hände erhoben, ein Buch a. d. Schoss haltend, in R nur eine Hand hochgehalten, das Buch in der zweiten, in M die Beine nebeneinander stehend, in R dieselben gekreuzt. Die Tempelarchitektur ist weit reicher in R, M bietet nur eine Doppelarkade, l., und r. ein Turm. Natürlich, unmittelbare Beziehungen gerade dieser zwei uns erhaltenen Exemplare der Scene liegen hier nicht vor.

2. Heilung des Besessenen von Gerasa.

M Bl. 103[b], R Kraus, Taf. VII.

Die in M einen Bildstreifen füllende Darstellung ist diese: l an der Spitze einer Jüngergruppe Christus, wieder die Hand ausgestreckt; ihm gegenüber r. der Besessene, auf Christus blickend, in Schrittstellung dastehend, in die Knie gesunken, während beide Arme gewaltsam zurückgeschwungen sind. Arme und Füsse sind mit schweren Ketten zusammengekoppelt, ein geflügelter Teufel entweicht aus dem Munde, drei weitere Teufelchen stürzen r. ins Meer. Im Grunde r. eine Stadt mit Thor, zwei Hirten mit Lanzen über den Schultern, der eine sich umsehend, eilen der Stadt zu, während im Thor die erstaunten Bürger, ein Mann und eine Frau, erscheinen (vgl Mar. V, 14). R, das auch hier wieder

breiter ausmalt (vgl. die Jünger, die Herde, die Stadt), entspricht wie oben gerade in der Hauptgruppe unserer Darstellung; die Ketten sind zu ergänzen; es fehlen hier die vor der Stadt erscheinenden Bürger, dagegen ist l. hinter Christus eine Architektur angegeben. Auch in diesem Falle der Typus des Egbertkodex (vgl. Kraus, Taf. XXVII) abweichend, nicht so dramatisch bewegt.

3. Auferweckung des Jünglings von Naim.

M Bl. 155[b], Taf. 27, R Kraus, Taf. V.

In M steht l. Christus (Gestus der Rede), drei Jünger hinter ihm, vor ihm (unter ihm) liegt die Mutter des Toten, sie wendet den Kopf zu dem Sohn um. Dieser sitzt, bereits wieder erweckt, in dem auf eine Tragbahre gesetzten kastenartigem Sarge, er ist bartlos, trägt Ärmeltunika, über den Knieen liegt eine Decke, die Hände streckt er gegen Christus aus; die Bahre, mit Draperie verhängt, wird an zwei Tragstangen von vier Trägern gehalten, r. sieht man noch die Köpfe von Zuschauern, im Grunde oben die Stadt. R zeigt dieselbe Disposition; die Abweichungen resultieren z. T. aus der Verschiedenheit des Raumes (Lage der Mutter), z. T. aus einem engeren Anschluss an den Text (in R treten die Träger mit der Bahre eben aus dem Stadtthor heraus, der letzte steht noch im Thor, vgl. Luk. VII, 12); überdies fehlt der Sarg a. d. Bahre, in den Figuren der Träger in R grössere Mannigfaltigkeit der Posen. Dabei jedoch in den zwei zurück (vom Beschauer aus) stehenden Figuren merkwürdige Übereinstimmungen selbst im Detail: der l. hat den Kopf auf den Jüngling zurückgewandt, während die eine Hand vorfasst, ist die zweite zurückgreifend geöffnet, mit dem Daumen sich an der Stange gleichsam festhakend, während der r. vorschreitend mit der l. Hand vor die rechte greift; derartige Züge gewährleisten enge ikonographische Beziehungen. —

Wir sind am Ende unserer kritischen Durchvergleichung. Um alles zusammenzufassen, so lassen sich von 44 biblischen Darstellungen in M, die auf 29 Bildblätter verteilt sind, im ganzen 24 in gleichzeitigen oder etwas früheren Kunstwerken mehr oder minder genau ikonographisch entsprechend nachweisen. Davon entfallen auf A allein 11 Darstellungen (in zweien derselben leichte Spuren einer Kreuzung mit E), eine 12. Scene ist das Ergebnis eines Synkretismus zwischen A und E; in 7 Scenen (Abnahme und Grablegung als zwei gerechnet) trat in wesentlichen Elementen oder in der ganzen Komposition Verwandtschaft mit dem Egbertkodex hervor, zwei weitere Scenen (Taufe, Auferweckung des Lazarus) sind wenigstens im weiteren Sinne mit E ikonographisch

gleich, endlich liegen in drei Darstellungen zu den Kompositionen der Reichenauer Wandgemälde entschiedene Analogieen vor. Schon die Zahlen zeigen, dass der „Einfluss“ von A vorwiegt, zudem ist zu bedenken, dass es hier oft grosse, in mehrere Scenen zerfallende Kompositionen waren (Versuchung, Tod des Täufers, Geburt und Verkündigung etc.), welche sich als übereinstimmend nachweisen liessen. Durchaus im Gleise der Tradition von A steht Hand I, in den ersten Bildern der Hd. zeigen sich die ikonographischen Beziehungen zu R, etwas später (Bl. 155[b]) noch einmal wieder auftauchend, dann verschwindend, während in den späteren Blättern der Hand vereinzelt E auftritt: Bl. 31[b]; Hd. II steht unter überwiegendem „Einfluss“ von E; R ist hier nicht nachweisbar, A erscheint nur in kompilatorischer Verarbeitung mit E. Es wurde bereits ausgeführt, dass M keine direkte Ableitung von A ist; ebensowenig sind direkte Kopieen nach E und R anzunehmen, besonders zu R war das Verhältnis ein freieres; was E angeht, so lagen für die den betr. Scenen seines Cyklus verwandten Bildern jedenfalls in Farben ausgeführte Exemplare vor, mit dem Egbertkodex selbst stimmen doch nur die gröberen technischen Merkmale (bunter Hintergrund etc.), während der trübe Charakter der Färbung, wie er in den Bildern der zweiten Hand zu Tage liegt, im Egbert kein Analogon findet. Dass der biblische Cyklus dieser Hs. nur einmal, eben im Egbertkodex selbst zur Ausführung gekommen sei, ist gewiss unrichtig, dieser ist vor der Hand nur das einzig bekannte erhaltene Exemplar. Ich hatte gehofft, es würde sich mit Hülfe der Hs. der Bibl. de Bourgogne: 9428 in Brüssel vielleicht das Verhältnis unserer Hs. zu der Reichenau genauer beleuchten lassen, indem Waagen[1]) die Hs. als in Kunstform und Typus mit dem Evangeliar des Egbert eng verwandt bez., während zugleich der violettlich kühle (?) Fleischton, sowie die ganze lichte und harmonische Farbenstimmung eine auffallende Verwandtschaft zu den f. Heinrich II. in Bamberg ausgeführten Miniaturen zeigt[2]), nach den mir von Dr. Clemen zugeschickten Photographieen ist der Kod. jedoch ein enger Verwandter der Echternacher Hs.[3]).

---

[1]) Hdbuch, Bd. I, S. 13.

[2]) Auch Strzygowski betont die enge Verwandtschaft mit dem Egbertkodex in Zeichnung und Farben; vgl. Dobbert: Repert. f. Kunstwiss., 1882, S. 293.

[3]) Auf ikonographisch enge Verwandtschaft mit diesem verwies schon Strzygowski; vgl. über die Hs. den Exkurs I, unten.

Heranzuziehen wäre hier weiter das dem Egbertkodex verwandte Missale No. 4 der Bibl. d. Herzogs von Aremberg in Brüssel[1]).

Sind denn nun aus den Beziehungen zu den doch lokal festliegenden Reichenauer Kunstwerken keine Schlüsse zu ziehen über den Entstehungsort unserer beiden Haupthss. A und M, die wie bemerkt wurde, in einer Entwicklungsreihe liegen. Beissel[2]) hat, ohne die hier aufgezeigten Verwandtschaften zu kennen, die Hs. A vermutungsweise nach der Reichenau versetzt, er sieht in dem den Kodex (als Schreiber oder Abt? alle darüber geäusserten Ansichten kommen nicht über Vermutungen hinaus, wir verzichten darauf, sie aufzuführen) überreichenden Liutharius (vgl. Taf. II) den Reichenauer Abt gleichen Namens, der aus einigen i. d. Reichenauer Hs. 126 der grossherzogl. Bibl. zu Karlsruhe, Bl. 1 stehenden Versen als kunstsinnig bekannt ist[3]). Die Hypothese, von Beissel wiederholt ausgesprochen[4]), von Fr. Schneider[5]) und Frimmel[6]) angenommen, von Schnütgen[7]) und Oechelhaeuser[8]) abgewiesen, scheint auf den ersten Blick in dem Münchener Kodex eine entschiedene Bestätigung zu erfahren: Der Bilderbestand der Aachener Hs. ist hier mit für die Reichenau nachweisbaren Bildern vereinigt, lassen sich für A ohnehin Spuren eines Reichenauer Ursprungs nachweisen, so scheint sich der Ring zu schliessen. Dagegen ist nun zu sagen: Beissels Vermutung fällt ohne weiteres: Linthar, Abt von Reichenau starb nicht 949, sondern schon 934, er kann einem König Otto einen Kodex überhaupt nicht überreicht haben[9]). Fehlt es nun aber auch durchaus an einem äusserlichen Grunde, die Hs. A der Reichenau zuzuweisen, so ist für uns damit die Frage keineswegs erledigt. A ging aus der-

---

[1]) Vgl. Dobbert a. a. O.

[2]) Vgl. S. 60.

[3]) Verse abgedruckt: Anzeig. f. Kde. d. d. Vorzeit, 1833, Sp. 254, Dümmler: Neues Archiv V, S. 433 etc.

[4]) Vgl. Schnütgen's Zeitschrift f. christl. Kunst, Bd. I, S. 59.

[5]) D. L. Z. 1887, VIII, No. 20, Sp. 722, 723.

[6]) Zeitsch. f. bild. Kunst, XXII, S. 278.

[7]) Zeitsch. d. Aachener Geschichtsvereins 1886, S. 305 f.

[8]) Die Miniaturen der Univ.-Bibl. zu Heidelberg, I, 1887, S. 14, Anm.

[9]) Vgl. S. 60 bei Beissel, seine Angabe beruht a. d. irrigen Notiz i. Anz. f. Kde. a. a. O.; vgl. dagegen: Abb. Aug. catal. M. G. SS. II. 38: Herbrechtus annis 10; hujus anno 8 sanguis Domini venit in Augiam anno Domini 925, 7. Jd. Novembris. Luthardus annis 8, vgl. auch M. G. SS. V, S. 113; die falsche Angabe: 949 auch bei Baumann: M. G. Necrol. Germ. I, 749.

selben Malerstube hervor wie M — unsere Abhandlung liefert den Beweis dafür — M zeigt entschiedene Berührung mit zwei wichtigen Reichenauer Monumenten, es ergiebt sich mit Notwendigkeit die Aufgabe, die von Beissel merkwürdiger Weise umgangen ist, nunmehr den älteren der beiden Kodd., nunmehr A mit den Reichenauer Denkmälern zu vergleichen und zwar muss es hier auf die Handschrift, muss es auf E ankommen. Nur auf diesem Wege ist für uns ein sicheres Urteil über das Verhältnis unserer Bildergruppe zu gewinnen.

Da zeigt sich nun, dass jedenfalls eine ganze Reihe von Scenen in E und A auf gemeinsamer ikonographischer Basis beruhen: so die Heilung des Besessenen von Gerasa (Beissel T. XIV, Kraus T. XXVII), die Speisung der 5000 (B. T. XV, Kr. T. XXXVIII), auch die Austreibung a. d. Tempel (B. T. XVII, Kr. T. XXXII), dann die Verkündigung an Maria (B. T. XX, Kr. T. IX), die Darstellung im Tempel (B. T. XXII, Kr. T. XVI), die Fusswaschung (B. T. XXVIII, Kr. T. XLIV), Christus vor Annas (B. T. XXIX, Kr. T. XLVI); am entschiedensten tritt die Verwandtschaft hervor in den schon berührten eng zusammengehörigen Scenen des Gekreuzigten und des Lanzenstichs (B. T. XXX f., Kr. T. XLIX f.); endlich der ungläubige Thomas (B. T. XXXIII, Kr. T. LVII).

Gerade diese ikonographischen Beziehungen erleichtern wesentlich eine Vergleichung des Stils, gerade bei unbedingter Kongruenz des ikonographischen Schemas müssen aus der hier und da vorliegenden künstlerischen Überlieferung resultierende Abweichungen ins schärfste Licht rücken, auch gewinnen wir auf diesem Wege am sichersten eine feste Grundlage zu einer künstlerischen Charakteristik der Hs. A.

Wir wählen zum Vergleich die Scene des Lanzenstichs und der Brechung der Gebeine:

Die Gruppierung der sechs Figuren (drei Gekreuzigte, Longin, zwei Tortores) ist die, dass Longin mit der Lanze, der Tortor mit der Keule ausholend, jedesmal von l. an das Kreuz tritt. In der Mitte hängt, mit 4 Nägeln angeheftet, an einem Kreuz mit doppelten Querarmen der bartlose, in lange Ärmeltunika gekleidete Christus, der Kopf wendet sich nach l., die Füsse sind nach r. gedreht, die Finger fallen welk nach unten herab, l. und r. die bärtigen Schächer an T-förmigen Kreuzen, die Arme über das Querholz zurückgezwängt, die Köpfe in E symmetrisch zu einander nach der Mitte, in A beide nach r. geneigt.

Genauere Analyse ergiebt: In E erscheint der Christus durch den Lanzenstoss des Longin wie emporgehoben, die Arme an den Schultern und Händen gleichsam geheftet, hängen zwischen diesen festen Punkten wie ein Tau herab, der Kopf nach l. sich neigend, hält sich auf der r. Schulter, während es natürlich wäre, dass er nach vorn vorfiele. In A „hängt" der Körper, die Last desselben zieht die Arme straff, der Kopf, in E künstlich balancierend, ist in A zwischen die Schultern gesunken, mit anderen Worten, in E ist die Bewegung gebunden, unnatürlich, maniriert, in A natürliches Leben. Ein Blick auf die übrigen Figuren bestätigt das: bei den Schächern in E dasselbe Balancieren der Köpfe, der Keulenschläger (r.) steht gleichsam wie festgebannt, die Keule wohl hochhaltend, aber nicht zum Schlage ausschwingend, er fasst sein Objekt gar nicht eigentlich ins Auge; in A wendet sich dieselbe Figur, ins Profil gedreht, entschieden dem Schächer zu, die Keule holt gewaltsam aus; hinzukommen sachliche Varianten: E giebt auch den Schächern lange Tuniken, den Tortores Hosen und Stiefel. — Das hier durchgeführte Beispiel muss als typisch gelten: Wir spüren in A durchweg einen Hauch frischeren, unmittelbareren Lebens (vgl. u. a.: Kreuzigung, Stephaton, die Würfler, Austreibung aus dem Tempel), der gelegentlich auch den Köpfen einen auf dieser primitiven Stufe der Kunst überraschenden Ausdruck verleiht (vgl. den zur Seite stierenden Kopf des Schächers r. auf der Kreuzigung mit dem entsprechenden in E), und sich vereinzelt zu lebhaftester Aktion erhebt (tanzende Salome, besessener Sohn). (Vgl. vor allem unten die Besprechung der Darstellung der Abnahme vom Kreuz und die dort gegebenen Abb.). Der frischere Pulschlag fehlt in E, die Figuren erscheinen in der Bewegung befangen, z. T. wie gelähmt, lebhaftere Handlung gelingt nicht, offenbar liegt die Stärke des Malers in den ruhigen Scenen, wo oft ein eigener Reiz in der Weichheit und Geschlossenheit der Linien entfaltet ist (vgl. Kreuzabnahme auf d. Abb unten). Es bezeichnet den Unterschied, wenn in A stärkere Neigung zu Profilstellung von Kopf und Körper, in E Vorherrschen der in Hinsicht auf die Bewegung gewissermassen neutralen Dreiviertelprofilstellung der Köpfe bemerkt wird. Interessant ist eine Vergleichung der Gewandung: E zeigt einen runden weichen Fluss der Faltenzüge, besonders der zum l. Arm hinauflaufende Saum des Mantels, der sich vom Untergewande abhebt, verläuft in einem Linienzuge zumeist in flachem Bogen, während zugleich die Faltenmotivierung im Innern in gerundeten Linien gegeben ist. Auch A zeigt diesen in

einem Zuge verlaufenden gerundeten Saumkontur des Mantels (vgl. Taf. VII, X [Elias], XI [Petrus], XIV, XVI, XVII etc); daneben jedoch ein bewegterer Wurf desselben, so dass er sich gleichsam treppenartig, in zackig gebrochenem Kontur vom hellen Unterkleide absetzt (vgl. Taf. III [Kaiser], VII [Christus], IX [Salome], X [Moses, Petrus], auch fällt das über die l. Schulter nach vorn sich ziehende Mantelende in freierer Weise nach vorn herüber, in breiten Falten ausspringend, während es in E fast immer vom l. Arme aufgefangen und unter das vordere Mantelstück untergeschoben ist, wo nicht, doch wenigstens in seinem Umriss abgerundet wurde (vgl. E Taf. III, XXV [Petrus], dazu in A XI [Christus], XII, XVIII, XXIII, XXV). Figuren in A wie der Christus a. Taf. X oder die Markusgestalt (Taf. XII) sind mit dem faltigen Gewande gleichsam drapiert, in E dagegen erscheinen die Figuren von dem Mantel eng umzogen, umfangen. Ein bemerkenswerter Unterschied zumal bei sitzenden Figuren, für welche E ein festes Schema ausgebildet hat, das beinah ausnahmslos verwendet ist (es gilt für die Vorderansicht): Der Mantel ist über das eine Knie hinaufgezogen, dieses tritt in voller Rundung heraus, von dem Mantel wie umflossen. A zeigt niemals dieses Motiv, hier fällt der Mantel draperieartig in Falten über beide Kniee vor. Das breite, in schwerem Wurf vom Rücken lang herabfallende Mantelende, für A charakteristisch (vgl. Taf. IX [Johannes], X [Petrus], XXIII, XXXII, XXXIII), tritt in E doch weit schüchterner hervor (vgl. T. XVIII, XXII, XXVI, XXXIII, XXXVIII, LIII, LVIII, LIX), z. T. dem Körper sich anschmiegend und nicht in der breiten Fülle wie dort. Wir finden, möchte ich sagen, in beiden Hss. einen mannigfach verwandten Inhalt, aber diesen Gehalt doch in einer durchaus und gleichsam principiell abweichenden Art der äusseren Aussprache, der stilistischen Form. Gewiss, ein Stamm von Gruppen und Scenen in beiden Bilderreihen, ja das Figurenmaterial als solches ist dasselbe, sicherlich gehen beide Kodices auf eine im letzten Grunde gemeinsame Quelle zurück, damit ist aber ganz und gar nicht ein gemeinsamer Entstehungsort dieser beiden ma. Hss. bewiesen, die gemeinsame Quelle liegt eben jenseits des Ma's. Bei einer ausschliesslich receptiven Kunst, wie der ma., die alle Elemente aus älteren Kunstentwickelungen herübernimmt, beweist selbstverständlich eine Übereinstimmung in diesen Elementen ohne weiteres niemals mehr als eben ein Schöpfen aus gemeinsamer Quelle, gleiche Entstehung an demselben Ort kann höchstens indirekt auf diesem Wege erschlossen, wenn auch nie geradezu bewiesen

werden, indem es von vornherein wahrscheinlich ist und auch in unseren Untersuchungen eine unbedingte Bestätigung gefunden hat, dass wenigstens die bedeutendsten Malerschulen des Mittelalters (wir sprechen zunächst nur vom früheren Ma.) ihrem künstlerischen Kernbestande nach auf einer Quelleneinheit fussen. Will man einen kritischen Beweis für die gleiche Provenienz von Bilderhss. liefern, so ist eben auf die feineren Nüancen der formalen Aussprache der eigentliche Accent zu legen, auf die Umbildung und Abwandlung der überkommenen Traditionselemente im Kleinen und Einzelnen — nur von einer solchen, nicht von einer Entwicklung kann gesprochen werden — kommt alles an, denn nur diese gehört dem Ma. (hinzutritt dann, als notwendige Ergänzung eine Untersuchung der technischen Qualitäten). Gerade in diesem wesentlichen Kriterium traten nun aber in unseren Hss. die Differenzen hervor; von gleicher Provenienz kann somit gar nicht die Rede sein. Besonders merkwürdig nun, dass ein Vergleich der Initialornamentik zu den aus der Zusammenstellung der Bilder gewonnenen Resultaten überraschende Analogieen bietet. Auch hier nämlich eine grosse Verwandtschaft in den Elementen, ein charakteristisches gemeinsames Motiv z. B. ist das häufige Zusammenlaufen von zwei Rankenenden in eine gemeinsame kleeblattartige Blüthe, hier wie da noch ein Restbestand von bandartigem Flechtwerk am eigentlichen Buchstabenstamm; scharfe Unterschiede treten erst in der Behandlung der Elemente hervor. Der eigentliche Initialcharakter von A zeigt sich Taf. XIII am deutlichsten entwickelt (Ligatur:) vgl. dazu Kraus, Taf. VIII. Wir sehen in E ein im wesentlichen in reinen gerundeten Linienzügen verlaufendes Rankengeschlinge; zwar herrscht keineswegs der ornamentale Zirkel der Spirale, sondern organisches Leben, so sind z. B. sich ansetzende Ranken seitlich über den Stamm in schärferer Biegung hinübergezogen, trotzdem im ganzen einfacher Fluss und Rundung in den Linien. Dem gegenüber in A mehr flechtwerkartige Verschlingung der Ranken, sie scheinen in sich selbst keine Kraft zu haben, sie machen den Eindruck von Schlinggewächsen, die Verschlingungen sind verwickelter, fester, die freie Bewegung der Ranke ist an zahlreichen Knotenpunkten gefesselt, die auslaufenden Rankenenden sind im Zickzack gebrochen, unruhig bewegt [1]). Wir finden somit auch in den Initialen in E mehr Einfachheit, Rundung und Ruhe, mehr Stil, in A mehr Mannigfaltigkeit und organisches Leben, mehr

[1]) Vgl. die zusammenfassende Würdigung dieses Initialcharakters unten.

Drang nach Bewegung, mit anderen Worten, es stehen sich die beiden Hss. als in sich einheitliche Stilcharaktere fremdartig gegenüber.

Hinzu kommt eine Reihe von anderen Abweichungen: Zu der ornamentalen Umrahmung der Bilder in A bietet E keine Analogie, die in E (vgl. T. VII, VIII) gegebene Blattbordüre ist in A nicht nachzuweisen; gemusterte Gründe (Kraus, T. III—VI) fehlen in A; A zeigt ausschliesslich Vollbilder, E solche nur ausnahmsweise, meist breitere oder schmälere horizontale Bildstreifen; ein durchgehend verschiedener Stadttypus hier und da (vgl. A Taf. VII, E Taf. IX); andere Baumformen, vor allem verschiedene Gestaltung desselben Baumschemas (vgl. A passim, E T. XXXI); dann eigentlich technische Unterschiede: Zwar auch in der Ausführung z. T. grosse Verwandtschaft (vgl. vor allem Kraus, Taf. II), doch eine Reihe durchgehender Abweichungen: Der Bildgrund ist in A stets golden, in E in lichten Farben ausgeführt, im Zusammenhang damit in E häufige Verwendung von Gold an den Figuren, was A fast niemals zeigt, dann entscheidende Verschiedenheit in der Färbung der hellen langen Tuniken, sie sind in A hellblau, z. T. ins Lillablau schattierend, wohl findet sich helles Blau auch in E, es ist eben die für diese Gewänder geläufigste Farbe, daneben jedoch, entschieden überwiegend, andere Töne, Weiss (die Schatten leichtgrau, gelblichgrau, grünlichgrau, auch purpurrosa), leicht Grün (Schatten bläulichgrün, vgl. T. XXVI), endlich, vorwiegend später, Grau, dieser Grund mit breit aufgesetzter Höhung aufgelichtet, dazu dann etwas dunkler graue oder grünliche Schatten. Es führt das zu einem andern Punkte, es zeigt sich nämlich vielfach i. d. Gewändern dieses flächenhaft breite Aufsetzen der Lichter, so dass der dunklere Ton der Grundierung als Schattenton ausgespart, die eigentliche Gewandfläche in lichterer Höhung gegeben ist, so Taf. XLII (Gewand der Maria, die rote Decke), XLIII, XLIV (Petrus), überhaupt die feuerroten Gewänder. Endlich die Initialen: sie sind in E in Gold und Silber ausgeführt, in A ausschliesslich in Gold.

Mit einem Worte, ein näherer Vergleich ergiebt eine Fülle von Differenzen, E und A sind auf einem verschiedenen Boden gewachsen, die Leistungen verschiedener Schulen; zwischen A und den Reichenauer Wandbildern fehlt es an jeder ikonographischen Analogie. Eine weitere Konsequenz ergiebt sich von selbst: auch M ist nicht auf der Reichenau geschrieben und ausgemalt, M schliesst sich in seiner Gesamterscheinung wie in den Einzelheiten des Stils und der Technik

an A an, die in M bemerkbaren Beziehungen zu E und R beruhen eben auf der Schule zuströmenden, von aussen kommenden Reichenauer Einflüssen; am stärksten wirkt E und zwar nicht nur ikonographisch, sondern auch stilistisch und in einer Reihe technischer Eigentümlichkeiten; die oben als für Hand II in Anspruch genommenen technischen Eigenheiten lassen sich mit mehr oder minder Sicherheit auf den technischen Einfluss der Schule zurückführen. Vielleicht: das breitere Aufsetzen des Weissen im Auge, der flache Bogen des unteren Lides, das Fehlen des dunklen Konturs am Nasenbein; vor allem dann das Übergehen zu farbigen Gründen, das Anwenden von Gold an den Figuren. Am Ende ist die in der ganzen Hs. hervortretende Vorliebe für die Zerlegung der Bildfläche in zwei Streifen durch die Reichenauer Bilder mit angeregt worden, obwohl der kompilatorische Charakter der Hs. schon an sich zur Erklärung dieser Erscheinung genügt; deutlich zum Ausdruck gelangt die Kreuzung der verschiedenen Elemente in der Verschiedenheit der Umrahmung der Bilder: Bald nur ein einfaches Purpurband — so immer in E —, bald eine architektonische Krönung der Scene — so immer in A —, bald ein Mittelglied zwischen beiden, ein breiterer, ornamentierter, gleichmässig das Bild umlaufender Streifen. Die in manchem Bezug hervortretende Ungleichheit in der Durchführung, die Schärfe, mit der sich die verschiedenartigen Elemente in der Hs. noch von einander abheben, beweist es, dass die Reichenauer Einflüsse an dieser Stelle (in M) zuerst in unsere Schultradition hinüberströmen, dass jedenfalls die hier vereinigten verschiedenen Elemente nicht schon in einer älteren Hs. der Schule in dieser Weise vereinigt waren, sodass unsere Hs. nur als eine Wiederholung einer älteren kompilatorischen Leistung zu betrachten wäre.

Die Vergleichung der Ornamentik in A und E ergab ein Analogon zu den aus dem Vergleich der Bilder gewonnenen Resultaten. Es sind nunmehr auch die beiden in einer Linie liegenden Hss. A und M auf ihre Ornamentik hin durchzugehen, das Verhältnis der beiden Kodices zu einander ist auch auf diesem Gebiete zu beleuchten. Wir finden eine Fülle von Verwandtschaften.

Zunächst Übereinstimmung im Schema der Säulenstellungen: A stellt gern 2 Säulen aufeinander, spannt über die unteren einen Bogen und legt über die oberen einen Giebel, vgl. Taf. IV f. etc., dazu in M Bl. 29^{a}, 94^{b}, 97^{b}, 206^{b}. Dieselben charakteristischen Elemente hier und da: zunächst ein topfartiges Blattkapitäl, oft noch wie eine Knospe geschlossen (Abb. 10), z. T. mehr auseinander gebreitet, dann zackige Blätter

zeigend, stets mit runder Ausbauchung; meist liegen zwei Kapitäle übereinander, vgl. Beissel, Taf. XII u. s. w., in M nachweisbar Bl. 12a, 16a, 22a, 25b 29a, 31b, 60b, 94b, 139b, 149b, 206b, 237a. Die Blattknolle, in A stets einfarbig, ist in M in zwei auch drei Farben gehalten[1]).

Unter den eigentlichen Bordürenornamenten in A sind besonders charakteristisch: die aus gewundenen, stets zweifarbigen schmalen Bändern gebildeten Motive, meist sind zwei gewundene Bänder mit einander gekreuzt, vgl. Beissel, Taf. I—II, XXIII, XXVI, XXVII; nur ein Band: Taf. XVIII, XIX, dazu in M: Bl. 25b (hier ragt eine Pfauenfeder aus jeder Bandwindung heraus, ebenso in A XVIII, XIX), Bl. 11b zeigt Säule von Band umschlungen. — Ferner für A charakteristisch die dichten Blätterkränze: vgl. Taf. IV, V, IX, XXVIII, vgl. dazu in M Bl. 139b. Es ist gerade im Hinblick auf diese letzteren zwei Motive mit Recht von Fr. Schneider[2]) und Frimmel[3]) auf altchristliche Vorbilder — insbesondere Ravenna hingewiesen worden[4]); inwieweit hier aus dem Urquell christlicher Kunst direkt geschöpft wurde, ist damit allerdings noch nicht festgestellt; das Motiv eines gewundenen Bandes ist auch in karolingischer Kunst nachweisbar[5]), Blätterkranz und Bandmotive sind bereits im 6. Jh. in der orientalischen Kunstübung heimisch[6]), nach J. P. Richter sind sogar „die buntschillernden Bänderstreifen" durch eine lange Reihe von Jahrhunderten im Byzantinismus ausschliesslich ver-

---

[1]) Verwandte Formen in gleichzeitigen Hss. häufig, vgl. Bamberger Hs. A II 46, Bl. 6a, 8b; A II 18, Bl. 11a; Hs. der Metzer Stadtbibl. No. 77 saec. X; verwandte Bildungen aus gleichzeitigen byzantinischen Kanonestafeln, vgl. Strzygowski i. Repert. f. Kunstw. XI, S. 24, vgl. die Abb. Str. nennt die dort vorliegende Form ein pflanzenartig umgebildetes jonisches Kapitäl, vgl. auch: Exultet. i. Domschatz z. Pisa. saec. XII bei Rohault de Fleury: La messe III, Pl. CLXXXXV. Ältere Darstellungen a. d. Decke des Battisterio Ursiano. Garrucci: Storia T. 226. Karolingisch anklingende Formen: Bastard Pl. 95, 123, 200; Erlanger Hs. 141; Maihinger Hs. I. 2 fol. 2. Kanones; vgl. auch die Abb. a. Hs. Vatic. Regina cod. 438 saec. X. M. I. Ö. G. F., Bd. X, Taf. I zu S. 42.

[2]) DLZ. 1887, VIII, No. 20, Sp. 724.

[3]) Zeitschr. f. bild. K., Bd. XXII, S. 279.

[4]) Vgl. dazu: v. Quast: Die altchristl. Bauwerke in Ravenna, S. 14, Taf. IV; J. P. Richter: Die Mosaiken von Ravenna, S. 24, auch die Abb. im L'Art. 1885, I S. 180. Blätterkränze z. T. von Bändern leicht umschlungen oder Bandmotive allein finden sich zahlreich auf den Mosaiken Roms, vgl. über die letzten nur: Garrucci: Taf. 222, 231, 236, 271; Blätterkränze: Taf. 269, 274, 286, 293 f.

[5]) So im Evang. v. St. Médard in Soissons, vgl. Bastard, Taf. 94 (Strassburg. Exemplar).

[6]) Vgl. Abb. a. d. Rabulaevang. der Laurentiana bei Garrucci, Taf. 129[2], 130[2], 133[1].

wendet worden[1]). — Weiterhin ist für A charakteristisch ein gleichfalls an Ravenna erinnerndes — aber auch karolingisch belegbares[2]) Motiv: eine aus gereihten, aus einander hervorwachsenden Blütenkelchen gebildete Bordüre, vgl. Taf. IV, V, XXIX, XXX; vgl. auch XI und XXXI, dazu in M Bl. 188b[3]). Ein weiterhin in A sich findendes aus einzelnen kleinen oblongen Elementen gebildetes Muster, in seinen Elementen sowohl in den römischen Mosaiken[4]) wie in karolingischen Handschriften[5]) und auch in späteren abendländischen Hss. verwandt[6]) (vgl. in A Taf. I [Giebel]; XXI, XXVI, XXVII), ist in M nicht nachweisbar.

Die Beziehungen lassen sich noch weiter verfolgen: die in A Taf. XV und XXXIII[7]) erscheinende Bordüre findet sich in M verwandt Bl. 19b; vor allem das in A auftretende knäuelartige Motiv, vgl. Taf. IX, XV, XXXIII — findet sich in M Bl. 14a, 139b, 188b; die durch welligen Kontur i. d. Mitte geschiedenen in zwei Farben gehaltenen Streifen, vgl. A Taf. XVIII, XIX f. etc. in M Bl. 22a; das f. A vor allem charakteristische Motiv der Füllung der Giebelfläche, vgl. Taf. I etc. ist in M Bl. 29a, 94b verwendet; auch in den an Bogen und Giebel von aussen sich ansetzenden Ranken mannigfache Verwandtschaft: Die Blattknolle mit aus derselben heraussehendem Profilkopf A, Taf. X, verwandt in M Bl. 44a, vgl. 26a, 155b[8]).

Ist so der charakteristische Motivenschatz von A in seinen einzelnen Elementen in M zu belegen, erscheint auch hier die Beziehung

---

[1]) Übrigens auch in anderen abendl. Hss. nachweisbar, so in den St. Galler Hss. des XI. Jh.; vgl. auch Hs. der Metzer Stadtbibl. 77 (von Band umwundene Säule); offenbar verkümmerter Rest des von Band umzogenen Blätterkranzes i. d. Evang. Hs. i. St. Godehard in Hildesheim (Scene des ungläub. Thomas).

[2]) Cod. aureus v. St. Emmeram. i. München. Hof- u. Staatsbibl. Cim. 55, Bl. 121a.

[3]) In den späteren Hss. derselben Schule vgl. die Beschreibung derselben unten, Hs. I Bl. 4a, III Bl. 11b, V Bl. 4b, XI Bl. 35a.

[4]) Apsis von S. Marco Rom. vgl. De Rossi: Musaici christiani.

[5]) Evang. v. St. Médard i. Soissons, vgl. Fleury i. Les mss. a. miniat. de la bibl. Soissons, Taf. 3; im Evang. des Godescalc, vgl. Bastard: Taf. 81, 83, 87, 95 ff., 111 (Strassburger Exemplar); Münchener Hs. Cod. lat. monac. 17011 (= c. pict. 56), Bl. 81b; Erlanger Hs. (Univ.-Bibl.) No. 141 passim.

[6]) Stuttgart. Staatsbibl. Evang. v. Gengenbach, vgl. Hefner-Alteneck: Trachten und Gerätschaften, 1882², Taf. 52.

[7]) Auch dieses Motiv genau entsprechend i. Ravenna, nachweisbar a. d. Triumphbogen der Basilika v. San Vitale, vgl. Garrucci, Taf. 258; dann allerdings auch karolingisch, vgl. Godescalc Evang. Bastard, Taf. 85; ein Beispiel saec. XI: Hs. der Metzer Stadtbibl. 304.

[8]) Mir vereinzelt in späteren Hss. begegnet; so Hs. d. Mainzer Stadtbibl., No. 6 saec. XII, Evang. a. Heiligenstadt.

zwischen den beiden Hss. als eine enge, so tritt gerade auf dem Gebiete der Ornamentik der zwischen denselben bestehende Abstand am deutlichsten zu Tage. M arbeitet mit den in A gegebenen Elementen, aber es ist keineswegs unmittelbar abhängig von A, kopiert nicht das dort Gebotene; die Ornamentik der älteren Hs. erscheint neben der weit reicher gestalteten von M als eine bescheidene, primitive, hier ist ein entschiedener Fortschritt bemerkbar, eine Entwickelung liegt zwischen Hs. und Hs.

In A Säulen, Kapitäl und Fuss meist in einer Farbe gehalten, so stets in den Kanonestafeln; wohl tritt für Kapitäl und Fuss gelegentlich andere Farbe ein, doch sind wieder Kapitäl und Fuss an sich einfarbig, nur vereinzelt drei Farben an einer Säule verwandt, so Taf. XXVI f.; der Schaft zeigt primitive Muster: Punktierung, Kanellierung, horizontale Reifung; in den Kapitälen ausser der Topfform nur noch etwa zwei andere anspruchslose Bildungen. M zeigt die in A gegebenen einfacheren Elemente am reinsten gewahrt in den vier Evangelistenbildern: hier fehlt alles Gold an den Säulen, die Schäfte zeigen einfache Fleckung, die Basis hat die Färbung des Schaftes, die Kapitäle sind einfarbig, die Platten hier wie in A mit derben Pinselstrichen ziemlich roh übereinander gesetzt. Ganz anders nun die Säulen der Kanonestafeln. Hier findet Gold die reichste Verwendung: golden ist der Abakus und die unterste Plirtha der Basis, der hohe Fuss ist aus abwechselnd farbigen und goldenen Streifen gebildet, alle goldenen Teile sind von rotem Kontur umrissen, die Übung der Initialen ist in die farbige Ornamentik eingedrungen. An den Schäften eine ganze Fülle von Mustern von mannigfachen Linienmotiven bis zu der in Farben ausgeführten Weinranke (Bl. 14a), in den Kapitälen eine unerschöpfliche Fülle von Blätterkompositionen, die in allen Farben leuchten, z. T. kombiniert mit tierischen und menschlichen Köpfen, vgl. Bl. 18a, 20a, 22a, 24a, 29a; eine ähnliche Vermehrung des Formenschatzes in den Borden. Die Giebelfelder und Zwickel, in A mit einigen wenigen Motiven belebt, — in den Zwickeln dreimal dasselbe Vogelmotiv! vgl. T. XII, XIII, XXVII — zeigen in M grossen Reichtum an Tier- und Pflanzenbildungen. Am reichsten entfaltet sich das ornamentale Leben auf den 4 Stirnblättern der Evangelien, besonders charakteristisch die breiten Purpurbordüren, auf deren Grund in goldener Zeichnung reiches von Tieren belebtes Rankenwerk oder menschliche Bildungen und Ranken eingetragen sind (diese Verbindung nur an der r. Seite, wo die Bordüre regelmässig breiter ist, die übrigen Seiten zeigen entweder reine Blattranke oder eine in den Streifen eingepasste mehr oder minder zwanglose Gruppe von Tieren)[1]). Eine

[1]) Bemerkenswert, dass Taf. I und II des Cod. Egberti eine ganz entsprechende Umrahmung zeigen mit verwandten Ornamentmotiven; zweimal das Motiv eines maskenhaften Kopfes, aus dessen Ohren Ranken wachsen; vgl. dazu M Bl. 26a r., u. Abb. 14: hier das Motiv weiter entwickelt, der Künstler hat dem Kopf zwei Arme hinzugefügt, welche die Ranke, sich anstemmend, tragen.

Abb. 13.

Münchener Hs. Cim. 58.

Titelblatt zu Markus.

Herübernahme dieser prächtigen Bordüren aus einer Reichenauer Hs. muss bestritten werden, obwohl E verwandte Streifen bietet, höchstens könnte die Anregung zu dieser Purpurornamentik von dort gekommen sein. Von anderer Seite[1]) ist auf Byzanz und seine ornamentalen Muster gewiesen. Es ist zwar im allgemeinen nicht zu leugnen, dass Byzanz eine auf die Füllung breiter Streifen berechnete üppige, von animalischem Leben vielfältig durchsetzte Rankenornamentik seit Jahrhunderten ausgebildet hatte[2]), es mag auch zugegeben werden, dass vereinzelte Elemente dieser Ornamentik, z. B. ein grosses gezacktes knolliges Blatt mit etwa muschelartigem Umschlag, das in diesen Bordüren, dann vor allem auch in den Initialen und in etwas umgestalteter Form sogar als Kapitäl verwandt wird, in letzter Linie auf Byzanz zurückgehen mögen[3]). Andererseits fehlt aber in diesen Bordüren durchaus das in der byzantinischen Ornamentik unbedingt vorherrschende Weinlaub, auch scheint es, dass der eigentümlich zoomorphe Charakter der Ranke — entweder die Tiere in rankenhafte Enden auslaufend, oder Tierköpfe, sich ohne weiteres an die Ranke setzend —, ferner die Neigung zu unnatürlichen Tierbildungen der byzant. Ornam. keineswegs geläufig sind. Dass diese Bordüren aber nicht als Ganzes recipiert wurden, ergiebt eine genauere Analyse derselben ohne weiteres; es liegt hier ganz und gar nicht ein „in sich fest

---

[1]) B. Riehl: Gesch. d. Sittenbildes, S. 17.

[2]) Vgl. die Ranken a. d. unt. byz. Einfluss gearbeiteten Kathedra des Maximian in Ravenna, vgl. Roh. de Fleury: La Messe II, Pl. CLIV f. Gute Detailabb.: L'Art. 1885, II, S. 74; vgl. ferner Salzenberg: Christliche Baudenkmale in Constantinopel, Taf. XV ff., vgl. ferner: Deckel eines Missales in der Kathedrale zu Monza, saec. IX ca. Labarte: Hist. des a. ind. Album. II, Taf. VIII, Text I, S. 47 (hier auch Notizen über den vermeintlichen Ursprung dieser Ornamentik); vgl. ferner: Triptychon i. Mus. d. Vatikan. saec. IX/X. Gori: Thesaur. vet. diptych. III, S. 223, Taf. XXV; Darcel: Collection Basilewski, S. 16, No. 52 u. Taf. 11 (dazu M Bl. 207[a]); reichere verwandte abendl. Muster a. d. silb. Deckel d. Bamberger Hs. A II 52; an der Thür St. Gertrude i. Nivelles (saec. XI), vgl. Rousseau im Bull. d'art et d'archéol. de Belgique, XIII, S. 134.

[3]) Ein ähnliches Blatt a. griech. Triptychon i. Vatik. Mus. vgl. Gori: Thes. vet. diptych. III, Taf. XXV; sehr verwandt in den Bordüren am Reliquiar des Limburger Doms, vgl. aus'm Weerth: Triumphkreuz der griech. Kaiser Romanus und Konstantin, S. 6; dann im griech. Evang. der Bibliotheca Ebneriana (wo jetzt?) vgl. die Abb.: Murr: Memorabilia Bibliothecar. publ. Norimb. Nor. 1788, Pars II, Fig. 2. Ähnlicher Blattumschlag a. Ambo saec. V der Kirche S. Pandeleimon zu Saloniki, vgl. Rohault de Fleury: La Messe III, Pl. CLXX (vgl. ebenda: CLXXVI). Vgl. die abendl. Bildungen: Bamberger Hs. A II 18, Bl. 1[a], 16[a], 17[a]; auf Reliquientafel i. Schatz d. Schlosskirche zu Quedlinburg. Steuerwaldt und Virgin: Die ma. Kunstschätze im Zittergewölbe d. Schlossk. z. Q., Taf. 6; es ist wahrscheinlich, dass dieses Blatt auf die Metalltechnik zurückgeht; vgl. über das Motiv in unseren Hs. unten.

Abb. 14.

Münchener Hs. Cim. 58.

Titelblatt zu Mathäus.

abgeschlossener, charaktervoller Stil“ vor, der „mit grosser Festigkeit durchgeführt“ wäre, vielmehr lösen sich diese Ornamente gleichsam vor unseren Augen in ihre Bestandteile auf, „feste Muster“ waren mit nichten massgebend, vielmehr ist diese Ornamentik in der Kombination, wie sie vorliegt, durchaus eine selbständige Leistung des ottonischen Künstlers. (Abb. 14). Es lassen sich nämlich die meisten der hier verwendeten Elemente als in der Ornamentik der Schule bereits heimisch nachweisen: Die hülsenartigen Blätter, aus denen ein Profilkopf hervorsieht (vgl. 26ª r.), wurden schon erwähnt; die Vögel Bl. 26ª oben sind genau so an den Kanonestafeln und sonst nachweisbar, vgl. Bl. 11ᵇ; der eigenartige Kopf mit Hörnern — vgl. Bl. 140ª — kommt in den Kanonestafeln a. Motiv der Giebelfüllung vor, vgl. Bl. 20ª; auf die vielteiligen Blätter ist schon hingewiesen, vgl. darüber unten; auch liegt z. T. eine zusammenhängende ornamentale Borde gar nicht vor, sondern symmetrische Zusammenstellung von Tierfiguren, ja Bl. 207ª l. eine Genrescene a. dem Tierleben: sich verfolgende Pfauen, ohne alle ornamentale Gebundenheit. Es ist noch darauf hinzuweisen, dass die von den Bordüren umschlossenen Initialen den charakteristischen Zug derselben in A: rechtwinklige Brechung der Ranke in M ihrerseits zeigen.

Ziehen wir alles zusammen, so bestätigt der Vergleich der Ornamentik durchaus die aus der Bildervergleichung gewonnene Anschauung über das Verhältnis der zwei Kodices zu einander. Durchweg enge Verwandtschaft zwischen beiden, doch A, als der jedenfalls ältere Kodex, keineswegs direkt massgebend für M, M keine Kopie von A; besonders in der Farbengebung und der Ornamentik M entwickelter, reicher, wie andererseits auch in den Bildern durchweg grösserer Reichtum des scenischen Details zu bemerken war. M weder in den Bildern, noch in der Ornamentik eigentlich kopierend, sondern kombinierend, d. h. mit gegebenen Elementen in freierer Weise schaltend: Charakteristischer Typus für die Bilder: Die Darstellung des Krucifixus, in der zwei Kompositionen verschiedener Hss. gleichsam durcheinander gewachsen sind, für die Ornamentik: eben jene purpurnen Bordüren, eine glückliche Neubildung aus einer Reihe in dem ornamentalen Motivenschatz bereits gegebener, z. T. von hier und da aufgelesener Elemente. Wir gewinnen damit den Schlüssel für die weitere Beurteilung dieser gesamten Produktion.

Lässt sich über den zwischen A und M liegenden zeitlichen Abstand etwas Genaueres ermitteln? Wir haben oben festgestellt, dass M in den letzten Jahren des 10. Jh's. geschrieben sein wird; ist die Hypothese Beissels, dass der in A dargestellte Kaiser Otto I. sei, noch

von irgend welcher Bedeutung, nachdem sich herausgestellt hat, dass der Reichenauer Liuthar, der vermeintliche Schenkgeber der Hs., bereits vor dem Regierungsantritt Otto's gestorben ist? Das Portrait als solches beweist wohl kaum etwas dagegen. Allerdings wir besitzen eine offenbar portraithafte und in der Nähe des Kaisers entstandene bärtige Darstellung desselben (entsprechend der Beschreibung Widukinds)[1]), doch ist dies Kriterium, wie die Erörterung oben gezeigt hat, offenbar kein zwingendes, um so weniger, als Otto I. von 936—961 auf Siegeln bartlos nachgewiesen ist, wenngleich eigentliche Portraitsiegel hier nicht vorliegen[2]). Ja, die beiden einzigen dem Kaiser auf dem Aachener Titelbild beigelegten Insignien, die giebelförmige Krone und der Reichsapfel mit dem daraufgepflanzten Kreuz, treten gerade auf den Siegeln Otto's I. zum ersten male auf und zwar auf den seit 962 gebrauchten Kaisersiegeln[3]), das Kreuz zuerst 965; dass ein Kaiser in A dargestellt ist, ergiebt, scheint es, der ganze Bildzusammenhang (vgl. unten). Könnte eine Abhängigkeit der Bilder von den Siegeln für diese Zeit angenommen werden, so würden wir mit dem Jahre 965 einen terminus post quem gewinnen; ist die zweite Annahme richtig, liegt in A ein „Kaiserbild" vor, so könnte die Hs., wenn Otto III. hier dargestellt ist, nicht vor 996 geschrieben und gemalt sein, mit anderen Worten, es würde die Aachener Hs. in die unmittelbare Nähe des Münchener Kodex hinunter rücken. Nun ist dieser seinem allgemeinen Charakter nach, wie mehrfach bemerkt, entschieden jünger als A; A erscheint, darin sieht Beissel jedenfalls richtig, den übrigen Hss. aus der Zeit Otto's III. gegenüber mehr als der Vertreter einer älteren Generation, auch Springer hat sich aus stilistischen Gründen Beissels Annahme angeschlossen[4]). Allerdings ist wohl zu bedenken, dass wir im frühen Ma. durchaus eine künstlich zur Blüte getriebene Kunst vor uns haben und dass es künstlich gezogenen Pflanzen eigentümlich ist, rasch aufzublühn, um rasch abzusterben; auch werden wir in der Hs. der Bamberger Bibl. A. I. 47 einen Kodex finden, der, gleichfalls weit entwickelter als A, doch in Bild und Schrift dieser Hs. so verwandt ist, dass es äusserst wahrscheinlich wird, dass beide Kodices von einer Hand geschaffen sind. Trotzdem sind wir geneigt, die Aachener Hs. in die letzten Jahre Otto's des Grossen zurückzusetzen.

---

[1]) Bode: Gesch. d. d. Plastik (Grote) S. 12.
[2]) Vgl. Foltz i. Neuen Archiv III, S. 29 ff.
[3]) Foltz a. a. O. S. 31, vgl. die No.: Otto I. 2 und Otto I. 4.
[4]) Vgl. Bilder a. d. neueren Kunstgeschichte, 1886, I. S. 156.

Wir haben noch anhangsweise über diejenigen Darstellungen in M zu berichten, die in den zum Vergleich herangezogenen anderen Hss. nicht nachweisbar waren. Die in denselben nicht entsprechend belegten biblischen Scenen der Hs. sind ff.:

1. Verlobung der Maria mit Joseph; 2. Anbetung der Könige; 3. Bergpredigt; 4. Auferweckung der Tochter des Jairus und Heilung des Blutflüssigen; 5. Christus zu den Jüngern redend; 6. Christus Petrus die Schlüssel überreichend; 7. Christus die Kinder segnend; 8. Heilung des Blinden von Jericho; 9. Heilung der Schwiegermutter Petri; 10. Christus von der Sünderin gesalbt; 11. Gleichnis vom barmherzigen Samariter; 12. Gleichnis vom unfruchtbaren Feigenbaum; 13. Heilung des buckeligen Weibes; 14. Christus weint über Jerusalem; 15. Opfer der Witwe; 16. Einzug in Jerusalem; 17. Christus in Gethsemane; 18. Verleugnung Petri; 19. Christus vor Pilatus; 20. Christus den Jüngern erscheinend.

Die vier Evangelisten der Hs. zeigen ein eigentümlich grossartiges Motiv: Die 4 Gestalten sitzen auf Regenbogen, besonders feierlich Math. vor kreisrunder Aureole, beide Hände im Gestus der Orans erhoben; Mar. und Lukas vor Mandorla, Johannes vor einem lichten Fonds in Form eines übereck gestellten Quadrates. Auf dem Schoss der Evangelisten ein Haufe von Büchern, über ihnen (so bei Mar., Luk., Joh.) ein System von Wolken, bevölkert mit dem Symbol (dieses in der Mitte in kreisrundem Wolkenring erscheinend), vier Hauptfiguren des alten Testamentes: Abraham, Mose, David, Salomo; dann je vier Propheten, oberhalb und zu den Seiten des Symbols erscheinend, in den äussersten Wolkenringen sechs Engel, alle Figuren im Brustbild gegeben. Am glücklichsten ausgestaltet das Motiv auf dem Lukasbilde: der Evangelist trägt das Gewölk mit beiden Armen; der Johannes legt die l. Hd. daran, während Markus mit beiden Händen eine Rolle gefasst hält. Auf dem Mathäusbilde endlich das Schema durchbrochen: der Evangelist selbst in der Aureole sitzend, ist mitten in die Wolken eingesetzt und damit zugleich in den Mittelpunkt des Bildes getreten, die Wolken (oben mit dem Symbol, diesem entsprechend unten Abraham) sind in zwei Hälften geteilt worden. Unten in der Mitte regelmässig ein scholliger Erdgrund angegeben, aus dem auf dem Math. u. Luk.-Bilde nach l. u. r. eine Quelle abfliesst: auf dem ersteren beugen sich zwei Menschen darüber, um zu trinken, auf dem zweiten zwei Lämmer (nicht Hirsche), hier spielt auch die Inschrift auf das Motiv an; Fonte patrum ductas, bos agnis elicit undas. (Die Inschriften

der übrigen drei Bilder: Mat. Per conforme sui Matheum corne notari; Mar. Iste leo factus fortes denuntiat actus; Joh. Hic facies aquilae prodit scribente Johanne; sie stehen unten in gold. Unziale a. Purpurstreifen.) Diese eigenartigen Kompositionen sind keineswegs Erfindungen unseres Malers; ein im Schema genau entsprechendes Evangelistenbild (ein Johannes) wurde nach einer Hs. der Barberina (Cod. No. 10, jetzt XIV. 84) von Vezzosi in seiner Neuausgabe der Werke des Thomasius publiziert. Der Kodex hört übrigens, wie eine mir neuerdings zugehende Beschreibung bestätigt, allem Anschein nach in die Schule von M (vgl. unten) [1]).

Endlich finden sich nun auf den Kanonestafeln unserer Hs. eine Folge von 6 Genrefigurchen, A zeigt nichts dergleichen. Man wäre versucht zu meinen, dass der in den Scenenbildern bemerkbare Triel zu genrehaft reicher Ausgestaltung der Kompositionen, der als das den Fortschritt eigentlich Bezeichnende erschien, hier unmittelbares Leben gewonnen habe, man möchte sie, wie Berth. Riehl auch annimmt [2]), für selbständige Schöpfungen dieses Trieles halten. Gewiss hat Janitscheck recht, diese Figuren sind ebenso wenig Schöpfungen des ottonischen Malers wie seine Evangelisten; Elemente alter Tradition liegen in denselben vor, allerdings ist es sehr wohl möglich und sogar wahrscheinlich (vgl. auch unten), dass dieselben der Schule unserer zwei Kodices (A M) erst neu wieder zugeführt wurden, ihr in der Zeit der Entstehung der älteren Hs. (A) nicht bekannt waren; zu bestreiten ist allerdings, was nach Janitschecks Ausführungen so scheinen könnte [3]), dass diese Tafeln mit ihrem Schmuck gleichsam in ihrer Gesamtheit aus karolingischer Kunst herübergenommen wurden, für die Gesamterscheinung kann nicht mehr als eine allgemeine Geschlechtsverwandtschaft mit karolingischen Mustern behauptet werden, was die Figuren als solche angeht, so sind die für unsere Kanones eigentlich charakteristischen Typen, die mehr oder minder deutlich als solche bezeichneten Personifikationen der Jahreszeiten oder einzelner Monate auf karolingischen Kanones meines

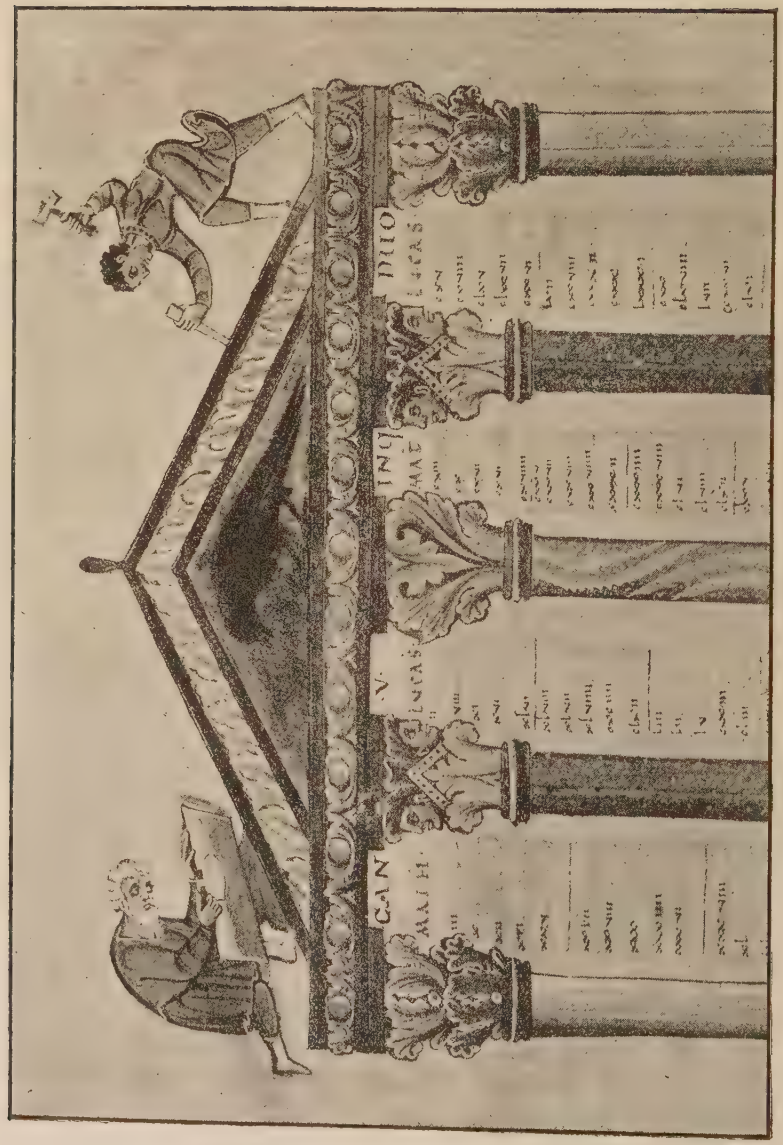
---

[1]) Vgl. Thomasii opera ed. Anton. Franciscus Vezzosi. Romae MDCCL, V, S. XXVI ff, das publicierte Bild v. V. mit Unrecht als eine Darstellung d. Ecclesia bezeichnet.

[2]) Gesch. d. Sittenbildes S. 19.

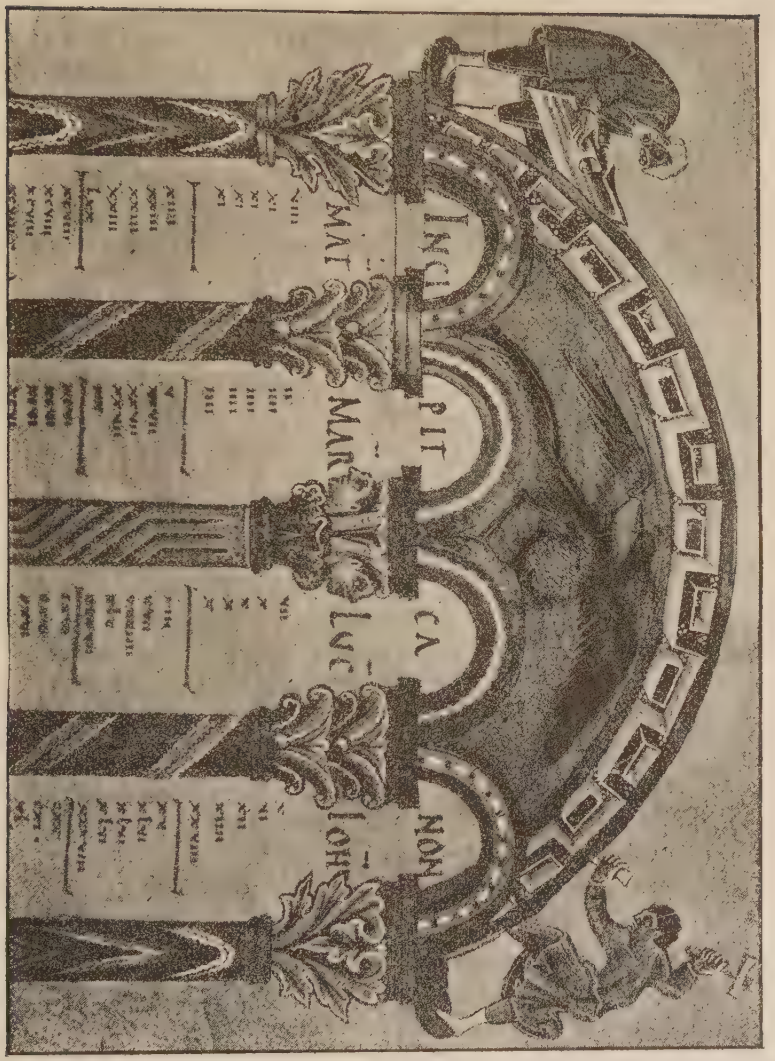
[3]) Strassburger Festgruss an Anton Springer S. 16; vgl. Gesch. d. d. Mal. S. 73. („Der ornamentale Teil der künstlerischen Ausstattung dieser Hs. ist unmittelbar von karoling. Mustern abhängig.“)

Abb. 15.



Hs. d. Münchener Staatsbibl. Cim. 58.

Abb. 16.



Hs. II. München. Cim. 59.

Wissens nicht nachgewiesen[1]), nachweisen lässt sich zunächst nur, dass ähnliche Figuren dem karolingischen Stoffkreis überhaupt bekannt waren[2]). Die in M vorliegenden Typen sind diese:

a) Bl. 15[b] (l.) bartloser Mann, nur mit Knierock, der r. Arm und Brust frei lässt (Exomis), hält Sense, in der l. Hand ein Bündel Ähren.

b) Bl. 15[b] (r.) ebenso, zwei lange Ärmel, beide Hände halten Zweig, daran Blätter und Trauben.

c) Bl. 17[a] (l.) Greis bekleidet wie b., nach r. gewandt (a. b. nach vorn), etwas in die Knie gesunken, die Hände über Holzfeuer haltend, wärmt sich.

d) Bl. 17[a] (r.) wie b., hält Zweig, daran Trauben, die l. Hand fasst an Weinrebe.

Die zwei ff. Figg. beide in Knierock und Beinlingen mit Stiefeln.

e) Greis, nach r. gewandt, mit dem r. Bein aufknieend, das l. vorstützend, bearbeitet mit Axt ein Brett.

f) nach l. gewandt, bartlos; setzt mit der l. Hd. den Meissel a. Giebel, die r. Hd. holt mit Hammer aus.

Als eng verwandt sind daneben zu stellen: die Figg. a. d. Kanones der zu der Schule von A und M gehörigen Hs. München. Staatsbibl. Cim 59. Es sind die Typen:

a) im Gegensinne, in den Gürtel ist eine Sichel geschoben;

b) ebenfalls, an den Zweigen nur Blätter, nicht Trauben, doch der Zweig im Umriss genau derselbe; a. u. b. sich gegenüber;

c) wieder im Gegensinn;

d) c. gegenüber, in der Haltung des r. Arms abweichend, zudem mit Beinlingen und Stiefeln;

e) (hier stehend) und

f)

Hinzu kommt hier als

g) u. h) ein weiteres Paar, beide Figuren bartlos, ganz bekleidet, der l. hockend, der r. grabend.

---

[1]) In Betracht kommen in erster Linie die Leistungen der Schule von Rheims: vgl. Janitscheck in der Publ. der Trierer Adahs. Leipzig 1889, S. 93 und Mém. d. l. soc. d. antiquaires de France X 111 ff.

[2]) Ist in der vielfach gedeuteten Futter streuenden Frau auf karolingischen Kanones vielleicht eine Darstellung des Winters zu sehen? Die Libri Carolini lib. III c. 27 erwähnen eine Darstellung: Hiemem animantibus pabula praebentem; vgl. unten.

Sicher liegen hier weiter verbreitete Typen vor: Das Evang. d. Ste Chapelle (Paris, Bibl. nat. Cod. lat. 8851. saec. X) zeigt die Figuren e (M näher stehend) und f (Bl. 12[a]), g u. h (Bl. 11[b]) [1]), aus der typischen Verbindung zu Paaren losgelöst, bringt der Echternacher Kodex, in Einzelheiten leicht variiert: e u. h [2]). Es stehen, scheint es, in der Gruppe disparate Elemente nebeneinander: Steinmetz u. Zimmermann, schon auf karolingischen Kanones nachweisbar (Ebon-Evang.), sind zu scheiden von den Figg. a—d, in denen Personifikationen der Jahreszeiten oder einzelner Monate vorliegen (in M fehlt der Frühling, in Cim. 59 scheint die Reihe bewusst umgebildet, indem bei b die Weinranke in Blattzweig umgewandelt wurde); g u. h schliessen sich diesen an, in Cim. 59 stehen Stücke aus einem Tierkreiscyklus parallel daneben [3]). Mit Sicherheit zu scheiden, ob Monats- oder Jahreszeitdarst. vorliegt [4]), erscheint unmöglich; schon in antiker Zeit — unsere Typen gehen in letzter Linie auf antike Vorbilder zurück — hatten die Monatsbilder mit denen der Jahreszeiten mannigfache Berührung [5]). Die cha-

[1]) Vgl. Willemin: Monuments français inédits. I. Pl. 44, p.

[2]) Wir halten es nach der uns vorliegenden Beschreibung, die wir Dr. P. Clemen verdanken, nicht für ausgeschlossen, dass das Evangeliar der Ste Chapelle der Schule des Echternacher Kodex angehört; dann lägen diese Figg. bislang in nur zwei Schulen vor, und es könnte hier eine direkte Übertragung von der Schule des Echternacher Kodex angenommen werden; von den übrigen Figg. auf den Kanones des letzteren ist die Bl. 13[a] als eine Weiterbildung von d. zu fassen; zwei andere: ein an einem Ziehbrunnen Hinaufkletternder mit Axt in der Hd. (Bl. 13[b]); ein zweiter mit Pfeil auf Wasservögel schiessend (Bl. 14[a]); die Jagd auf Vögel schon in karolingischen Kanones häufig: vgl. Bastard: Peint. et orn. des mss. (Strassburger Exemplar). Pl. 200 (Bd. VI).

[3]) Über die Verbindung der Tierkreiszeichen mit dem Kalender vgl. Riegl: Mitt. d. Inst. f. öst. Geschichtsforschung X, S. 15 f.; im Echternacher Kodex ein den Bogen spannender Kentaur („Sagittarius"), dieser in späteren Darstellungen direkt an Stelle einer Herbstfigur; vgl. Didron: Annal. archéol. XIV. 28, 310; vgl. Durandus: Rat. divv. off. VIII. 3.

[4]) Die Existenz von Monatsbildern (Cyklen) im allgemeinen ist für diese Zeit nicht zweifelhaft; vgl. A. Riegl: Die ma. Kalenderillustrationen, ihr Ursprung und ihre Entwicklung bis zur vollst. Ausbildung der Typen im XI. Jh. Mitt. Inst. f. öst. Geschichtsforschung Bd. X. S. 1 ff. (auch Sonderabzug); vgl. ferner die — von R. nicht benutzte — ausführliche Arbeit von James Fowler: On mediaeval Representations of the Months and Seasons. Archaeologia 44. Bd., S. 137 ff.

[5]) Vgl. über den Monatscyklus an der Panagia Gorgopiko in Athen: Jos. Strzygowski: Die Kalenderbilder des Chronisten von 354 im: Jahrbuch d. Kais. d. archäol. Inst. i. Rom. Ergänzungsheft I. 1888, S. 49; — es

rakteristische Figur des am Feuer sich wärmenden Greises — im Zusammenhang der Monatscyklen eine typische Figur — ist auch als Darst. des Winters zu belegen [1]). Andrerseits fehlt es für die mehr im Sinne einer Personifikation gedachten Figuren mit ihren Attributen (Zweig) in der Hand, die man eher für Jahreszeiten halten möchte, in den Monatscyklen nicht an Analogieen [2]); die mit Schaufel und Hacke Arbeitenden sind mir nur als Monatsbilder bekannt [3]).

---

scheint gerade für den Cyklus von 354, dessen verschiedene Elemente Strzygowski geschickt aufzeigt, an mehr als einer Stelle wahrscheinlich, dass Jahreszeitdarstellungen direkt in denselben übergingen; vgl. auch Riegl a. a. O. S. 26; es kann das nur angedeutet werden: Das Märzbild ist ein Frühlingsbild, vgl. Petersen in Ann. dell' Instituto di Corrispondenza archeologica. Bd. XXXIII. Rom. 1861, S. 207 ff.; vgl. ferner zu dem Februarbilde (Strzygowski [S. 60] will hier Opfer sehen, nach der Inschrift handelt es sich um das Fangen eines Vogels — vgl. Riegl a. a. O. S. 39), Petersen a. a. O. S. 208; über das Decemberbild vgl. Str. selbst, S. 81. Ist der Typus des sich wärmenden Greises aus diesem (Str. Taf. XXXII. dazu Kraus: R. E. II. S. 3 über das Bild der Pontianus-Katakombe) oder aus einer ähnlichen Scene abgeleitet? Riegl vermutet Anknüpfung an das Januarbild des Filocalus-Kalenders (Str. Taf. XVIII); dagegen spricht vielleicht, dass schon die Antike eine Darstellung des Winters als Greis — die Hände am Feuer sich wärmend — kennt, vgl. Petersen a. a. O. S. 214.

[1]) Vgl. Schluss der vorigen Anmerkung; dann das: „calidus est ignis in aede" in Alkuins: conflictus veris et hiemis, bei Dümmler: Poetae II. 271; Libri Carolini lib. III. c. 27 („modo ignibus se calefacientem .... ut hiemem"); ma. Darst.: Didron: Ann. archéol. XIV. 28, 310; Piper: Mythol. u. Symbolik II. 338, 379; Archaeologia, Bd. 44, S. 180; — dasselbe Motiv in den Monatscyklen ausserordentlich häufig, zwischen den einzelnen Monaten schwankend; wir geben einige ältere Beispiele: Als Februarbild in den byzantinischen Cyklen vgl. Repertor. für Kunstw. XI. S. 33; in abendl. Cyklen: Carmen Salisburgense II. Vgl. Dümmlers Poetae II. 645 (Januar), Riegl S. 38, — nebenbei sei bemerkt, dass die Münchener Hs. Cod. lat. 210 saec. IX. auf Bl. 91b eine Folge von Monatsbildern enthält, die als direkte Illustration zu diesem Carmen zu fassen sind —; im Carm. Salisb. I. (Novemb.) Riegl S. 57. Dann als Decemb. i. Cod. Vatic. Reg. 438, Riegl S. 49 und Taf. II, vgl. S. 57; zumeist als Januar: Cod. Vatic. Reg. 1263 a. a. O. S. 54 und Taf. III., vgl. dann ebenda S. 63, 66, 70.

[2]) Vgl. Aprilvers Wandalberts Riegl S. 36, dann ebenda S. 38; 45 (April); 46 (Mai), Rep. XI. 28.

[3]) In den früheren bis jetzt bekannten Cyklen nur nachweisbar: Hs. d. Britt. Mus. Cotton. Tiber. B. V. (Februar, März). Vgl. Riegl a. a. O. S. 65; jedoch vgl. die Darst. d. Winters mit Schaufel über der Schulter in den Katakomben von San Callisto, Kraus R. E. II. 3.

II. Die Hs. der Bamberger kgl. Bibl. A. I. 47 (B), insbesondere das Verhältnis ihrer Bilder zum Text im einzelnen wie im allgemeinen.

Wir gehen zu der zweiten in der Einleitung angekündigten Einzelstudie über; es handelt sich um die Hs. A. I. 47 der Bamberger kgl. Bibl. Der Kodex, der unzweifelhaft derselben Schule angehört wie A und M., fällt textlich und daher auch in den Bildern durchaus aus der Reihe der übrigen Hs. heraus, er erforderte wie M eine gesonderte Untersuchung.

Wir geben kurze Beschreibung[1]):

Deckel: 18,6 × 27, weiss Leder mit Goldpressung, saec. XVII. in.; die Hs. mbr. 88 Bl. 19 × 25, eine Col. z. 19 Zeilen. Breite d. Col. 18,3; Rand: aussen 5,6, innen 5, unten 5,4, oben 2,6. Vorsatzblatt: unten von Hand saec. XVIII: Ad Bibliothecam Reverendissimi Capituli Bambergensis. Nach den Bl. 1^a—4^a eingetragenen Urkk. war der Kod. zu Beg. des 12. Jh's. im Besitz der Bamberger Kirche. Bl. 4^b Vollbild (vgl. unten), Bl. 5^a wieder Vollbild; folgt der Text von Cantica Canticorum mit Glossen am Rande bis Bl. 17^b; Bl. 18^a: Liber proverbiorum cap. XXXI v. 10—31, Text bis Bl. 19^a, Glossen bis 21^a; Bl. 21^a: Incipit de valitudine et obitu venerabilis Bedę presbyteri: Munusculum quod misisti multum, Schluss-Bl. 21^b: vidi et auribus audivi. Finit; Bl. 23^b unten: Incipit prologus Jeronimi in Danihelem prophetam; Bl. 26^b: Incipiunt capitula; Bl. 27^b (u.): Expositio Jeronimi presbyteri in Danihelem prophetam; Bl. 31^b: Vollbild. Traum des Nabuchodonosor; 32^a: Stirnblatt zum Text des Daniel. Das ganze Bild: 15,5 × 19,8; umlaufen von grünem und rotbraunem Doppelband, der grüne Streif setzt oben ab. Das Blatt zeigt unter Säulenstellung (diese im Bogen oben geschlossen, neben den Säulen r. u. l. ein purpurner Streif, sie liegen wie auf purpur Grund,

---

[1]) Die Hs. wurde von Jaeck: Beschreibung d. öff. Bibl. zu Bamberg; Bd. I. unt. No. 257 beschrieben und ins XI. Jh. gesetzt, vgl. die Vorrede S. XII f. und desselben Denkschrift für das Jubelfest der Buchdruckerk. zu Bamberg, 1840, S. 66, No. 8. Hier zuerst als saec. XII. bez., ebenso von Waagen: K. u. K. in Deutschld. I. S. 101 f. und Schnaase: Gesch. der bild. K. IV². S. 638; richtig Kugler saec. XI., vgl. dess. Kl. Schriften I. S. 91, No. 4; Sighart: Gesch. d. bild. K. i. Bayern I. S. 143; Janitscheck: Gesch. d. d. Mal. S. 82 (Abb. von Bl. 5); vgl. dann: Fr. Leitschuh: Führer d. d. kgl. Bibl. zu Bamberg 1889², S. 93 ff.; vgl. ferner das Publikationswerk: Aus den Schätzen der Bamberger Bibl. von Fr. Leitschuh, Bamberg, Buchner; das Bild a. Bl. 4^b besprochen von Stockbauer: Kunstgesch. d. Kreuzes S. 215, eine Abb. dess. in den Calques manuscrits de M. de Bastard à la Bibl. nat. VII. 20; vgl. Roh. de Fleury: La Messe IV. S. 112. — Von illustrierten Hss. der Cant. Cant. habe ich nur ein weiteres Exemplar eingesehen: Fürstl. Wallersteinsche Bibl. zu Maichingen I. 2. fol. 13 mbr. s. XII/XIII.

in den Bogenzwickeln oben auf purpur Grund in Gold u. Weiss: Frauenkopf, langhaarig mit Hut; Farbe der Schäfte rotbraun, der Bogen ein goldpurpurnes Doppelband) grosser Initial (golden) A (13,9), darunter in gold. Kapitale N N O, in dem oberen Teil des Buchstabens an in weitem Bogen herumgeführter Ranke sitzt Daniel, vor ihm auf der Ranke ein Blatt, die l. Hd. hält Messer, während die r. schreibt; der Kopf ist stark nach links gedreht, er lauscht der Eingebung eines Engels, dieser in Halbfigur r. neben ihm. Die Mantelenden, wie von dem göttlichen Geist gestreift, flattern weit nach l. u. r.; die von den Ranken überschnittene Figur ist einfach auf den weissen Grund gesetzt; neben Figur und Initial: Incipit liber Danihelis prophetae: Bl. 32b bis 88a: Text des Daniel; Bl. 88a: Explicit Danihel propheta[1]).

Wir gehen zur Betrachtung der drei Vollbilder, zunächst der zwei den Cantica vorgestellten, über. Bl. 4b (15,4 × 20,2) ist von Janitscheck[2]) wie folgt beschrieben: Das Bild „feiert die Taufe als den Zoll für die Pforte des Eingangs in die Kirche, das Mittel für die Verbindung mit Christus. Im Mittelpunkt der Darstellung sieht man den Hergang der Taufe; ein Täufling sitzt bereits im Taufbecken, während der Priester die Hand auf sein Haupt legt, drei andere Täuflinge warten. Von da wandelt in schön geschwungener Linie ein Zug Getaufter, Laien, Priester, Mönche, Bischöfe, Frauen aufwärts, wo auf Wolken stehend die Gestalt der Kirche[3]) der ersten der herannahenden Frauen den Kelch reicht mit dem Blute, das sie teilhaft macht der Früchte des Opfers der Versöhnung; hinter ihr erscheint Christus an dem Kreuze mit langem Schurz (Ärmeltunike) bekleidet". An Einzelzügen wäre noch nachzutragen, dass der Priester die Züge des Petrus trägt, die noch der Taufe wartenden sind nur mit einem umgeschlagenen Tuch bekleidet, sie zeigen rötlich braunes Inkarnat, während die dem Becken Entstiegenen die lichte rötlich gelbe Färbung zeigen; der Zug der Gläubigen geht von der Mitte zunächst nach r., zieht sich dann nach vorn herum und links wieder hinauf, die Figuren wandeln auf einem Streifen scholligen Terrains, doch erscheinen die der Taufhandlung und die nach r. Ziehenden der mittleren Reihe nur in Halbfiguren, indem sich eine in welliger Linie verlaufende Schicht des in hellem Blau, Gelb u. Purpurrosa prangenden Grundes wie eine Wolke davorschiebt; rechts treten dann die Figuren frei heraus. Die Reihenfolge

[1]) Bl. 88b eine wohl gleichzeitige Skizze mit farblosem Stift, etwas rötlich, ein Engel mit 6 Flügeln erkennbar.

[2]) Gesch. d. d. Malerei S. 82.

[3]) Waagen sah den auferstandenen Christus, die Ansicht geht wohl auf Jaeck zurück.

ist eigentümlich: die letzten sind vier mit Kronen als Herrscher bezeichnete Figuren, dann folgen[1]) die übrigen Laien, die ersten bartlos, dann Weissbärte, alle in langen Mänteln, meist in kurzer Tunika, nur der vorderste in langem, bis zur Erde gehenden Gewande. Die Geistlichen mit Tonsur, nur einer mit Glatze und hinten starkem Haarschopf; der letzte ist ein Diakon (die Dalmatika[2]) an den Seiten bis zum Ärmelloch geschlitzt (kein eig. Ärmel) und dann genestelt); der nächste zeigt die Kleidung der Apostel; die folgenden haben Kasula, die vorn ganz hoch aufgegriffen, nur die Brust bedeckt, die vier letzten tragen darunter zwei helle Gewänder, ein gelbliches, es scheint, mit offenen Ärmeln, und ein langärmeliges bläuliches, das bis zu den Füssen reicht. Das Ganze schildert also den durch die Gnadenmittel der Kirche vermittelten Aufstieg der Gläubigen zu dem leidenden Erlöser.

„Das zweite Bild stellt wiederum den Zug der gläubigen Gemeinde dar, aber zum triumphierenden Christus." Dieser thront auf grünem Grunde in dem goldenen Reif des O (osculetur me osculo) auf feuerroter mit weissen Sternen gezierter Kugel, eine goldene Krone auf dem Haupte, die l. Hd. hält goldene Kugel, die rechte redet; Christi Sitz wird getragen von zwei in ganzer Figur erscheinenden Engeln, oben hinter dem Reif des O werden zwei weitere Engel sichtbar; rechts und links neben Christus je eine Gruppe von drei Seraphim, welche die Hände gegen Christus ausstrecken. Das Rund in der Mitte umringend sind nun auf dem goldenen Bildgrund l., r. und oben weitere Engelgruppen (6) von je Dreien verteilt, alle in Halbfigur dargestellt, sie halten Scepter, tragen meist Stirnreif, einzelne Kronen oder helmartige Hauben; die oben an dem Reif des O erscheinenden tragen dreifache Krone; eine genauere Scheidung der einzelnen Klassen der himmlischen Hierarchie ist nicht durchgeführt; rechts auf einer Anhöhe etwas tiefer als Christus erscheint die gekrönte Ecclesia, ein Engel l. neben ihr weist sie auf Christus, sie streckt diesem die r. Hand offen entgegen, während die linke wie schirmend über die Gläubigen vor ihr ausgestreckt ist; Christus blickt auf sie, er redet zu ihr. Die Schar der Christen erfüllt den unteren Bildraum, es nahen von rechts und links, je eine Gruppe von drei Frauen, rechts weiter drei Kinder; die Schar, Laien (nicht genauer charakterisiert) und Geistliche, zieht sich dann den Hügel rechts zur Ecclesia hinauf; eine Anzahl ist dort schon versammelt; unter der Scene zieht sich ein purpurner Streif hin, darauf in goldener Majuskel (der

[1]) Wir gehen mit dem Zuge von hinten nach vorn.

[2]) Es scheint auch hier die Form der Casula cucullata vgl. unten.

Streif: 0,7) sculetur me osculo o (sc.: ris sui). Janitscheck stellt diese Darstellungen denen in dem sog. Uota-Evangeliar (München. kgl. Bibl. Cim. 54) gegenüber, sie sind „aus nicht minder tiefen theologischen Gedankengängen hervorgegangen, aber während in der ersteren Handschrift der spintisierende grübelnde Verstand Phantasie und Empfindung unterjochte, werden die Darstellungen hier von einem merkwürdig starken poetischen Zug getragen, der selbst der überkommenen Formensprache einen lebendigeren Rhythmus, einen leisen Schimmer von Grazie verleiht;" kein Zweifel, dass besonders auf dem ersten Blatt die gleichsam traumhaft zarte Stimmung der Farben, in die diese Komposition von ungewöhnlicher Kühnheit getaucht ist, aus einer ganz bestimmten künstlerischen Absicht entsprang. Da sind alle Gegensätze vermieden: Feuerrot und Grün fehlen ganz, Purpur ist nur als Purpurrosa vertreten, daneben findet sich jenes mit Weiss gedämpfte Rotbraun wieder, das wir in Cim. 58 bemerkten; das helle Blau streift ans Lilla, auch über dem Dunkelblau liegt ein warmer rötlicher Hauch, man vergleiche den Ton mit dem Bl. 32[a] zur Füllung der Initialen verwandten Blau; es erscheint dieses verletzend frisch neben den blauen Tönen des Bildes; diese in den Schatten ins Rötliche gebrochen; daneben ein ins Braune spielendes Hellgelb, sandfarben gelbe und graugelbe Töne. Was das zweite Bild angeht, so ist es kein Zufall, wenn hier entschiedene Farben, vor allem feuerrot, vorherrschen, der goldene Grund gewählt wurde, es soll hier ein Bild der himmlischen Herrlichkeit gegeben werden.

Es frägt sich nun, können wir nicht die Quellen nachweisen, aus denen diese Scenen stofflich geflossen sind? was zunächst liegt, zeigen dieselben nicht einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Text, an dessen Spitze sie stehen? es ist das ja besonders angesichts des zweiten Bildes an sich wahrscheinlich: Text und Bild sind hier geistreich in einander geschlungen; Christus thront in dem goldenen Reif des Initials, die ersten Worte des Textes stehen gleichsam als Unterschrift unter dem Bilde. Wir beginnen mit dem ersten: es finden sich in der That in den den Text begleitenden Glossen für dasselbe überraschende Anhaltspunkte.

Von der Taufe wird in den Glossen gesprochen an folgenden Stellen: Bl. 5[a] steht zu Cant. Cant. I. 2 die Glosse: Electorum animę gratia baptismatis renovatae; rechts (zu oleum effusum?) et crismate christus id est ab unctione unctus, quod nomen cum gratia sancti spiritus in baptismate funditur in cunctos fideles; Bl. 6[b] zu cap. I. 13: Propter carismata divina, quae post resurrectionem largitus est, in baptismo suis participibus; engaddi fons haedi baptismum significat. Ganz direkt von

„dem Bade“ der Taufe ist die Rede in der Glosse zu cap. IV. 2: Dentes tuae sicut greges tonsarum, quae ascenderunt de lavacro; dort heisst es: Id est fonte sacri baptismatis; qui et tonsi et loti sunt, hoc est nudati renuntiando saeculo et vitae lavacro mundati; zu cap. IV. 13 auf Bl. 10ᵇ: Per irrigationem sacri baptismatis sancta aecclesia paradysum ex se emiserit; Bl. 13ᵇ zu cap. IV. 7 steht die Glosse: Reginae sunt, qui amore sponsi (d. i. Christi) et caelestis praemii intuitu per praedicationem veritatis et fidei et sacri baptismatis fontem sobolem ęterno regi spiritalem generant. Vgl. ferner Bl. 13ᵇ die Glossen zu cap. IV. 7: Adolescentulae sunt animae nuper in Christo renatae ebend.; dann zu cap. VII. 1: Quam pulchri ... gressus tui die Glosse: Nunc laudes aecclęsię ab ipso sponso proferuntur ....., quam et filiam principis Christi ob gratiam baptismatis et nobilitatem virtutum nominat; hinzugefügt kann noch werden die Bl. 18ᵃ zu Lib. proverb. XXX. 10 stehende Glosse: Mulier fortis aecclesia cattolica vocatur ..... quae spiritales deo filios ex aqua et spiritu sancto generare non cessat. Auch für die Darstellung der Darreichung des Kelches gewähren die Glossen die Unterlage. Schon die Bl. 7ᵃ zu cap. II, 3 hinzugesetzte Glosse: et fructus ejus (d. i. Christi) dulcis est gutturi meo, quia gratiae suae caelesti dulcedine me reficit. deutet darauf; vgl. dann die Glosse zu cap. II. 4 ebend.: Cella vinaria aecclesia debet intellegi, in cujus unitate solummodo spiritus sanctus dari solet et accipi; cujus gratia hoc loco vini nomine designatur. Kein Zweifel, hier liegen die Quellen für unsere Komposition; vgl. noch die Glosse zu cap. IV. 15: Aecclesia et fons hortorum et puteus aquarum: dicitur fons propter spiritalem potum quo fideles imbuit ..... Der Text cap. VII. 2 hat: numquam indigens poculis; dazu die Glosse: calicem verbi salutaris prompta mente proximis propinare satagimus. Wiederholt tritt uns dann in den Glossen das Bild des Gekreuzigten entgegen: Bei cap. II. 14 hört zu dem „in caverna maceriae“ die Glosse: Id est in vulneribus quae pro salute sponsae sponsus accepit. Unmittelbar für die Scenerie, scheint es, waren Worte massgebend wie die der Glosse zu cap. III. 10, vgl. Bl. 9ᵇ: Quid est purpureus ascensus nisi martyrum sanguis et passio redemptoris: quia non ascenditur ad epulas vitae, nisi per mysterium passionis Christi; ebenda steht (zu cap. III. 10 Schluss): Omnis enim, qui caritatem habet dei et proximi, ad hanc requiem et ad has epulas laetus perveniet. Haec omnia ornamenta aecclesiae praestitit Christus ob nimiam caritatem, qua dilexit nos et tradidit semetipsum pro nobis. Zu cap. IV. 3 ist hinzugesetzt: Labia sponsae (d. i. ecclesiae) cocco assimilantur, quia dominici sanguinis, quo redempta est, precium praedicare non cessat aecclesia .... Man sehe auf die Gestalt der Ecclesia auf dem Bilde, die in dem Dienst des heiligen Sakramentes gleichsam ganz aufgeht: die Rechte reicht den Gläubigen den Kelch, die Linke, den Kreuzstab mit Fahne haltend, zeigt, rückwärts ausgestreckt, auf den gegenwärtigen Gott am Kreuze; vgl. dazu Bl. 10ᵃ die Glosse zu dem „genae tuae“ cap. IV. 3; von dem Kreuz ist ferner die Rede zu cap. VII. 8, Bl. 15ᵃ; zu cap. VIII. 5, Bl. 16ᵃ. Für den reichen Goldschmuck der Ecclesia (sie trägt Bl. 4ᵇ ein reiches gol-

denes Halsgehänge, Bl. 5a eine goldene Krone und zwei goldene latzartige Brustschilde) lässt sich die Stelle cap. I. 10 des Textes heranziehen: Murenulas aureas faciemus tibi, vermiculatas argento. Anhaltspunkte für den Weg der Gläubigen zu Christus gewähren Stellen wie die zu cap. II. 4: Consolamini me exemplis seu incipientium seu terminantium viam salutis . . . vgl. Glosse zu cap. VI. 1 . . . ad perfectorum meritorum candorem pervenientes ad caelestia regna perducit [1]); vgl. die Glosse zu cap. I. 3, Bl. 5b; dann die Glosse zu cap. III. 9, Bl. 9a: Ferculum salomonis est sancta aecclesia, que credentes ad aeternae beatitudinis epulas levat; auch kann noch in Betracht kommen Glosse zu cap. II. 5: Consolamini me exemplis seu incipientium seu terminantium viam salutis. Oft werden die Glieder der Kirche genannt: vor allem die sancti doctores, vgl. die Glossen Bl. 10b zu cap. IV. 8, 9, 10, 11, Bl. 12a, zu cap. V. 7; von „fideles populi, qui maximum decus sua numerositate praebent aecclesiae" ist zu cap. IV. 1, vgl. Bl 9b die Rede und ebenda zu „quae ascenderunt de monte Galaad" heisst es: acervus testimonii interpraetatur, qui bene convenit adunatę multitudini sanctorum.

Ist es möglich, auch für das 2. Bild (Abb. bei Janitscheck) Beziehungen zum Texte zu entdecken?

Für die Darstellung des thronenden Christus könnte herangezogen werden die Glosse zu cap. I. 11: Regi Christo in beatitudine caelestis secreti quiescenti, vgl. Bl. 6b; in der Glosse zu cap. V. 16 vgl. Bl. 13a ist u. a. die Rede von Christus als „deus in majestate"; aber diese überdies vereinzelten Stellen geben keine Aufklärung über die eigentliche Handlung, die in dem Bilde vorgeführt ist; wir sahen, es ist hier ein direktes Wechselgespräch zwischen Christus und der Kirche dargestellt; nun ist schon von den meisten Kirchenvätern — wie auch von den Erklärern des Mittelalters [2]) dieses hohe Lied der Liebe als eine Darstellung des mystischen Verhältnisses zwischen Christus und seiner Braut, der Kirche, aufgefasst, man schlug um die sinnlichen Glieder dieser Poesie den faltigen Mantel der Symbolik, die einzelnen Strophen werden auf verschiedene Sprecher verteilt, deren vornehmste der sponsus und die sponsa ist; auch in unserer Hs. sind die einzelnen Sätze, allein oder zu mehreren zusammengefasst, mit Überschriften in goldener Unziale ausgezeichnet und als „vox aecclesiae ad Christum", „vox Christi ad aecclesiam", „aecclesia de Christo", „sponsus de sponsa" etc. charakterisiert; unzweifelhaft ist auf unserem Bilde eben dieses Wechselgespräch dargestellt; fanden wir zu dem ersten Bilde eine Fülle von Anhaltspunkten in den Einzelheiten der symbolischen Ausdeutung des Textes, so sind hier die Träger der Handlung selbst, die Sprecher eben des Textes einander gegenüber gestellt.

[1]) Ist allerdings nach dem Zusammenhang von Christus, nicht von der Ecclesia ausgesagt.

[2]) Vgl. Jos. Haupt: Das hohe Lied übers. von Willeram, erklärt von Rilindis und Herrat. Wien 1864.

Es treten die beiden Bildblätter sich ihrerseits gleichsam wie Text und Glosse gegenüber. Allerdings es nehmen an dem Gespräch noch andere Personen teil, die auf dem Bilde nicht vertreten sind, wir finden: „vox synagogae", „vox amicorum", „vox patriarcharum de Christo".

Es ist gerade das Charakteristische für diese Bilder, dass sie nicht in allen Einzelheiten dem Text gleichsam nachspüren; sie stehen, wenn auch in enger Beziehung zu ihm konzipiert, demselben doch selbständig als eine eigentümlich künstlerische Gestaltung desselben gegenüber. Welch ein einschneidender, ja principieller Gegensatz zu den Darstellungen des Evangeliars von Niedermünster[1]): hier hat in der That die Beziehung auf den Text zersetzend auf die Bilder eingewirkt, die Bildfläche gleichsam in ihre Teile aufgelöst; das peinliche Bestreben, das ganze Detail abstrakt symbolischer Bezüge in Bilder und symbolische Figuren umzusetzen, steht unbedingt an erster Stelle, es führt zur Zerstörung der einheitlichen Bildfläche, zur Auflösung derselben in ein System geometrischer Figuren; so lässt sich der symbolische Gedankengehalt in seiner vielfältigen, rein verstandesmässigen Gliederung auf der Fläche wie in einzelnen Fächern unterbringen; man geht noch weiter, die sklavische Abhängigkeit der ganzen Darstellung von einem ganz bestimmten Texte tritt aufs Schärfste hervor: Der Text selbst heftet sich an jede Figur, ein ganzes Heer erklärender Verse bedeckt Bandstreifen und Flächen, nichts soll allein durch die sinnliche Erscheinung als solche wirken und gelten, alles eine Bedeutung haben, die jenseits der Erscheinung liegt. Es zielt hier die Absicht des Künstlers von vorn herein darauf hin, das Undarstellbare wiederzugeben; dieser ganz unkünstlerische Trieb kann nur mit ganz unkünstlerischen Mitteln befriedigt werden. Ganz im Gegensatz zu diesen Bildern stehen nun in unserer Handschrift rein künstlerische Erwägungen und Gesichtspunkte unbedingt im Vordergrund. Auch hier ein lebhaftes und eindringendes Verhältnis zum Text; aber der Maler steht demselben wie künstlerisch anschauend gegenüber: Weit entfernt seine Darstellung zu einem Kompendium des Textes zu machen — zu einem Abklatsch desselben —, greift er vielmehr nur die Hauptzüge, nur die Hauptfiguren aus demselben heraus, charakteristisch z. B., dass auf Bild I die Synagoge unter dem Kreuze fehlt, obwohl sie oft in Text und Glosse genannt ist. Den Stoff auf dem Bilde in einer einheitlichen Handlung vorzuführen, einen einheitlichen Gedanken auf demselben zur Darstellung zu bringen, ist erstes Bestreben, ungebundene

[1]) Vgl. Cahier: Nouv. mél. Curios. myst. I. Taf. I ff.

Freiheit der Komposition Lebenselement, selbst das feierliche Bild der himmlischen Herrlichkeit wird von diesem freieren Zuge berührt, der dritten Engelgruppe links entspricht nicht die gleiche Gruppe rechts, die untere Hälfte des Bildes ist ganz frei komponiert. Dass sich der Maler für das erste Bild an verwandte Kompositionen anschloss, ist möglich, doch kann ebensowohl kompositionelle Selbständigkeit desselben angenommen werden; sicherlich liegt hier eine künstlerisch selbständige, wir meinen spezifisch künstlerische Gestaltung eines Gedankens vor. Auch hier drängt gleichsam der Text in das Bild hinein, doch der Unterschied gegenüber dem Uotakodex ist charakteristisch: Nirgends tritt die Schrift als erklärenden Zusatz den Figuren zur Seite, auch die unmittelbare Verbindung von Bild und Text ist hier eine rein künstlerische: Der goldene Ring des ersten Buchstabens umfasst die Aureole, in der der Heiland thront. Es trat schon oben bei der Vergleichung von A u. E der innige Zusammenhang zwischen Bild und Initialornamentik hervor. Es ist kein Zweifel, die Ausführung der Bilder und der grossen Zierinitialen lag in derselben Hand. In unserer Hs. bietet wiederum Bl. 32[a] einen Beleg für die enge Verbindung beider: Die in Deckfarben durchgeführte Figur des Daniel ist in die goldenen Ranken eingefügt, sie tritt direkt a. d. weisse Pergament.

Um den Unterschied zwischen den zwei besprochenen Handschriften noch einmal scharf zu fassen: dort, werden wir sagen, ist der Künstler ein Mönch, hier ist der Mönch ein Künstler, wir gewinnen damit ein Kriterium von entscheidender Bedeutung für den Charakter unserer Schule im allgemeinen.

Es erübrigt noch, einen Blick auf Bl. 31[b], den Traum des Nabuchodonosor zu werfen. Das Bild (15,5 × 19,8) zeigt auf farbigem Grund (unten gelblich, die Hauptfläche lilla, oben purpurrosa) links, auf Lager ruhend, den König (nicht mit Krone bez.); über ihm links ein Engel in Halbfigur mit Scepter, zu ihm redend; um das Bett sind vier Kriegsknechte gelagert, zwei schlafen; drei nur bis Brust sichtbar, durch den Bildkontur abgeschnitten; auf pfostenartigem Pfeiler am rechten Bettende die Erscheinung in engstem Anschluss an den Text, 9,8 cm hoch (vgl. Daniel, II. 31: „statua illa magna"): eine nackte Figur von langgestreckten Gliedern (vgl. ebenda: „statura sublimis"); das mit haubenartigem Helm (in der Mitte Lilie) geschmückte Haupt ist von Locken breit umrahmt; die Brauen hochgezogen (ebenda: „intuitus . . .

terribilis"); die Hände sind ausgebreitet erhoben, das rechte Bein ist Standbein, das linke tritt leicht nach rückwärts aus; die Färbung der Figur entspricht genau dem v. 32. beschriebenen Wechsel der Schichten: auf den goldenen Kopf folgen v. o. nach u. Silber, wieder Gold (zur Bezeichnung des Erzes), Silbergrau (es scheint mit Schwarz versetztes Silber zur Bez. der „tibiae ferreae"), der vordere Teil des Fusses ist in gelblich brauner Deckfarbe gegeben („pedum quaedam pars erat ferrea, quaedam autem fictilis"). Es ist der Moment dargestellt (vgl. v. 34), wo der Stein die Figur trifft, aus der l. Wade ist ein Stück ausgesprungen. Rechts neben dem Lager türmt sich nun ein hoher (12 cm) Berg auf. Der Text spricht genau genommen von zwei Bergen: v. 34: „donec abscissus est lapis de monte sine manibus"; v. 35 heisst es dann von dem Stein: „lapis autem, qui percusserat statuam, factus est mons magnus et implevit universam terram"; dem Künstler sind diese beiden Berge offenbar zu einem geworden: auf dem Scheitel des Berges erscheint eine bartlose Figur, gekrönt mit dem Kreuzstab, l. u. r. neben ihr ein Engel in Halbfigur, die Hände gegen dieselbe vorstreckend. Janitscheck sieht hier „die Gestalt des Glaubens", es ist kein Zweifel, dass hier Christus dargestellt ist; die Zusammenstellung der Figur mit den zwei Engeln ist ein unserer Schule geläufiges Motiv, das hier als fertiges Versatzstück eingesetzt ist, es kehrt regelmässig in den Darstellungen der Himmelfahrt wieder (vgl. unten), die Figur ist hier durch die Krone als König bezeichnet, es liegt eine Darstellung des zur Herrschaft über die Erde wiederkehrenden Christus vor. (Dieselbe Darstellung in Cim. 59 Bl. 25^b vgl. unten.) Dazu stimmt der Text vgl. c. II. 44: suscitabit Deus coeli regnum . . . . . comminuet autem et consumet universa regna haec: et ipsum stabit in aeternum. Auch die Figur des Engels l., der dem König den Traum zuträgt, ist durch den Text angeregt (vgl. v. 29 u. 45). Im Ganzen auch hier eine glückliche Bewältigung des Stoffes: die Figur noch unerschüttert in ihrer Ganzheit erscheinend, doch schon verletzt; das Undarstellbare lapis . . . . factus est mons magnus nicht etwa durch Beischrift deutlich gemacht, sondern einfach übersprungen, der die Statue überragende Berg deutlich als die vernichtende Macht charakterisiert, auf seiner Scheitelhöhe der König der Zukunft erscheinend; in der Komposition keine Spur eines Schemas, zugleich engste Beziehung zum Text. — Das gegenüberstehende Bild des Daniel ist möglicherweise mit Bezug auf cap. II. v. 19: Tunc Danieli mysterium per visionem nocte revelatum est, auf die Mitteilung des Traumes an Daniel zu deuten — es läge

dann ein engerer Bezug zwischen den zwei einander gegenübergestellten Darstellungen vor.

Janitscheck a. a. O. bemerkt mit Recht: Technik und Malweise stimmen genau mit der in der Bamberger Apokalypse angewendeten; er fragt: „soll man auf den gleichen Künstler schliessen? ein phantasievoller Zug geht durch die apokalyptischen Bilder, aber die weit höhere künstlerische Vollendung der Illustrationen zu Daniel und zum Canticum würde einen bedeutenden Fortschritt in der Entwickelung des Künstlers voraussetzen.“ Die Apokalypse A. II. 42 der Bamberger Bibl. (vgl. unten) gehört ebenfalls der Schule von A u. M an, unser Kodex ist unzweifelhaft aus derselben Malerschule hervorgegangen; es muss allerdings entschieden geleugnet werden, dass in A. II. 42 dieselbe Hand vorliegt wie in A. I. 47; die erstere Hs. wird man als eine Werkstattarbeit des in A. I. 47 thätigen Künstlers bezeichnen können; überdies dürfte A. II. 42 unbedingt der spätere Kodex sein, denn er zeigt die innigste Verwandtschaft zu dem ebenfalls unserer Schule entstammenden Kodex München Cim. 57 (für Heinrich II. angefertigt). Wenn man innerhalb dieser Familie von Hss. auf die feineren Unterschiede der Individuen achtet, so tritt eine merkwürdig enge Verwandtschaft von A. I. 47 zu dem Aachener Kodex (A) hervor. In jedem der zwei Kodices ist nur je eine Schreiberhand zu konstatieren. In beiden Hss. zunächst alle Überschriften, Buchstaben und Zahlen am Rande ausschliesslich in Gold, während in den übrigen Hss. Minium mehr oder minder stark verwandt ist. Die kleineren und grösseren Initialen am Rande zeigen hier und dort häufig schnörkelhafte Schweifung der Züge, an die Enden setzt sich häufig eine Reihe von Punkten an, dies wurde ja auch in M, aber nur an zwei Stellen beobachtet; die dicken Grundstriche unten oft gleichsam eingekerbt, so dass sie in zwei Zacken endigen, so bei I, R, U; beim unzialen O oben oft schleifenartige Kreuzung der zwei Enden; beim U setzt sich an den runden Zug l. gern ein geschweifter horizontaler Strich an, besonders charakteristisch sind die Formen des T, das unten wie ein L gebildet ist, dann auch die des F mit hakenartiger Krümmung oben. Wir machen noch auf einige Eigentümlichkeiten der im Text stehenden Majuskel aufmerksam: an den Stamm des B setzt sich unten ein kleiner Haarstrich an, die drei Zinken des E erscheinen von einem Haarstrich zusammengefasst: Θ; ein schräges Strichelchen auch an dem mittleren Stamm des M, an dem ersten Aufstrich des N; in beiden Hss. finden sich ff. Buchstabenverbindungen, meist nur am Ende der Zeile vorkommend: ſt, ſl, ſſ, ſi, ſſ, ſſ, ſa, ſo, ſt (in der Form in beiden

Hss. etwas abweichend) ⲉ, ϩ, ϣ, nur in A. æ, nur in A. I. 47: ϥ, ϩ; am Zeilenende die Formen N, V (als Minuskel); ferner gestreckte Formen für: ⲟ und ϛ; eine Reihe von neuen Formen ist allerdings in A. I. 47 nachweisbar: ⲗ (ohne Kopf unten l.; die Form überhaupt in A. I. 47 etwas steilrechter). *C* (oben mit Kopf) *I*, *O* (oben spitz), T, V. In der Orthographie grosse Übereinstimmung; obwohl sich der Wörterbestand in den beiden Hss. ja nicht entfernt deckt, lassen sich doch ff. gemeinsame Schreibungen nachweisen; (die Formen sind auf den Nominativ oder die erste Person reduziert): adherebo, aesca, annuncio, anulus, caelum, cęlum, caena, caenaculum, calciamenta, cęteri, cottidie, disrumpo, eicio, elemosyna (A. auch eleemosyna), expecto, exsurgo, exultatio, exulto, foenerari (foenum A., foenerabuntur A. I. 47), havena, harundine, hędi, hesitare, holus, inpudens, inpudicitia, intellegentia, intinguit, litus, menta, michi, mille, milia, myrra, mixtum, negocium, nunciare u. s. Kompolita, numquam, prę (in A. auch pre), prę in Verbindung mit einem Simplex stets prę, quatuor, quae neben quę, tempto, unguo, ymmo; an Namen: Chanan, Chananeus, Danihel, Grecia, Jerusalem (nie Hierusalem!), Judęi neben Judaei, Phanuhel.

Unzweifelhaft steht A I. 47 auch in seinen Bildern A am nächsten; es ist nicht möglich, zwischen den einzelnen mit einander eng verwandten Hss. diese Beziehungen jedesmal einzeln nachzuweisen, es muss vielmehr einer zusammenfassenden Gesamtcharakteristik der Schulproduktion vorbehalten bleiben, die enge Familienzusammengehörigkeit des zusammengestellten Materials im einzelnen zu begründen. — Charakteristisch für die nahe Verwandtschaft dieser zwei Hss. ist z. B., dass in A I. 47 der kurzhaarige Engeltypus von A festgehalten, in den übrigen oben erwähnten Hss. zumeist durch einen solchen mit langem gescheitelten Haar verdrängt ist; auf Einzelheiten in Nackten kommen in Betracht: in beiden Hss. oft tiefere Schatten unten den Brauen, auch oft stärkere Betonung des unteren Lides, wodurch die Augen lebhafter erscheinen. Das eigentlich Entscheidende ist, dass beide Hss. die übrigen an Bedeutung überragen, indem sich sowohl in den Kompositionen des Aachener Künstlers, wie in denen unserer Handschrift eine sonst nicht bemerkte Regung künstlerischen Nachdenkens geltend macht; wir haben es hier, scheint es, mit den bedeutendsten auf uns gekommenen Resten der deutschen Malerei des X. Jh's. zu thun. Möglich, dass beide Hss. derselben Hand entstammen. Wir können der Vermutung Beissels, dass in A mehrere Hände vorliegen, nicht zustimmen; es ist zwar richtig, dass sowohl hinsichtlich der Feinheit der Ausführung, wie besonders in

der Färbung Unterschiede zwischen den Bildern vorliegen; doch sehen wir hier nur verschiedene Entwicklungsstufen einer und derselben Hand; der Kodex ist übrigens z. T. schlecht erhalten und besonders stark in den Evangelistenbildern aber auch sonst roh und in grellen Farben überpinselt[1]); ganz sicher gehören z. B. die Evangelistenbilder, die B. in drei verschiedene Klassen verteilt, einer Hand an; der Kodex ist im übrigen unbedingt einheitlich, es trat das im Vergleich zu Cim. 58 hervor; auch ist er, wie bemerkt, von einer Hand geschrieben, es ist wohl ohne Zweifel die Hand des Malers[2]). Die Bilder von A. I. 47 sind ebenfalls auf einen Künstler zurückzuführen; eine Hand schrieb den Text; wir möchten auch hier die ganze Hs. für das Werk eines einzigen halten. Einerlei nun, ob hier in beiden Hss. derselbe Künstler vorliegt, jedenfalls liegen die beiden Codd. in derselben Entwicklungsreihe, wir sind unbedingt berechtigt, die eine Hs. (A. I 47)

---

[1]) An zahlreichen Stellen ist die Farbe abgeschabt, eine ganze Reihe solcher Stellen ist von einer rohen Hand in grellen Farben überpinselt worden, so Taf. III. mit leuchtendem Pfauenblau; Taf. VII. mit Lichtgelb; Taf. XII. mit hellem Grün; Taf. XVI. wieder Gelb; Taf. XVIII. Pfauenblau, das Nackte mit Rosa übermalt, das Bild durch Übermalung ganz entstellt; in die Ornamentik von Taf. XIX. ist mit lichtem Rot eingemalt, auch wohl später das Gelb des gewundenen Bandes; Taf. XX. das giftige Grün, Taf. XXI. Lichtblau; Taf. XXIV. die grüne Folie des unteren Kreises, sie greift gelegentlich roh über die Köpfe über; ebenda entschiedenes Blau; dann das Blau und Grün Taf. XXVI; der Ärmel des Untergewand und ein Teil des Stuhles ist aus Versehen mit leuchtendem Blau mit überstrichen worden, das Bild entsprach im Farbencharakter genau dem Math., wie eine Durchsicht durch das Blatt beweist; das Nackte ist rosa und gelblich übergetuscht worden; alle vier Evangelistenköpfe hatten ursprünglich gelblich-braunes Inkarnat; auch die Säulen Taf. XXVI. sind mit dunklem Rotpurpur übermalt, vgl. die von Bl. XXVII. (rötlich-braun!), das Rotpurpur sonst nicht in den Bildern zu bemerken, das Purpur Taf. III. ist ein schönes reines Lilla; danach ist auch das ganze Gewand des Lukas übermalt worden (eben rotpurpur), es war braun. Zieht man diese ganze Reihe unangenehmer Töne ab, so erscheint der Farbencharakter als ein wesentlich anderer. Dazu ist an zahlreichen Stellen überdies ein harziger Firniss später aufgesetzt; vgl. IV, XII, XIII, XIV, XVI, XVIII, XIX, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXVI.

[2]) Es ist charakteristisch, wenn sich die Töne eines Blattes, wie Taf. XXIV, das sich durch seine ausserordentlich zarte Färbung von fast allen Blättern merklich abhebt, im einzelnen auf den übrigen Bildern nachweisen lassen; vgl. zu dem stark mit Weiss gebrochenem gelblichen Grün, mit feinem Braun schattiert, die Säulen Taf. XXV, das zarte Lilla genau entsprechend Taf. XXI, Blattbordüre, vgl. Taf. XV, ein zartes bläuliches Lilla in den Maskenornamenten Taf. X, in zarter Verbindung mit lichten grünen Tönen.

als die unmittelbare Weiterentwicklung der anderen zu betrachten. Wir haben aus einer genaueren Vergleichung von A mit dem Egbertkodex das Resultat gewonnen, dass A in den Figuren weit entschiedenere und lebhaftere Bewegungsmotive, in der Gewandung mehr Mannigfaltigkeit zeigt; es ist überraschend, wie dieser Drang, der in A vor allem in einigen bewegten Figuren zum Ausdruck kam, in A. I. 47 weiterlebt, sich vor allem in der Gewandung stark gesteigert hat: so ist der untere Saum des Gewandes mehrfach wie vom Winde seitlich in die Höhe gehoben: vgl. Bl. 5[a] (Christus), Bl. 32[a]; im Winde flatternde Mantelenden fehlen fast bei keiner mit Mantel bekleideten Figur, sie umspielen dieselbe in geschmeidigen Windungen wie Bänder, der Mantel des Daniel klaftert gleichsam nach beiden Seiten, der Prophet erscheint wie geflügelt; Bl. 5[a] flattert das Ende eines Kopftuches im Winde, ein zweites (rechts) hängt im Zickzack zum Boden nieder — wir werden unwillkürlich erinnert an die im Zickzack auslaufenden Enden der Ranken, denen wir auch hier (Bl. 32[a]) wiederbegegnen. Daneben finden wir in den Figuren, es kann hier allerdings nur von den grösseren die Rede sein, z. T. eine Streckung der Gliedmassen[1]), die uns zeigt, wie eine, wie es scheint, von frischerer Beobachtung des Lebens ausgehende Richtung hier in Übertreibung und Manier überzugehen droht, vgl. das rechte Bein des Daniel, das Knie gewaltsam vorgedrängt; ähnliche Bildungen schon in A. vgl. Taf. X. (Petrus), Taf. XVII. (Taubenkrämer); der Krucifixus in A. I. 47 Bl. 4[b] zeigt weit stärkere Ausbiegung der Hüfte, als der in A; die Figur des thronenden Christus Bl. 5[a] erscheint wie überhöht, in der Taille stark zusammengeschnürt; die starke Ausbuchtung der Beine am Knie besonders auch bei Nabuchodonosor, die Figur überhaupt in der Bewegung der Glieder (Kopf) und Gestalt der Gliedmassen stark maniriert; vgl. auch den Krieger r. neben dem Lager. —

Trotzdem kann an dem Werturteil über die Hs. festgehalten werden; die stilistischen Vorzüge wurden bereits von Jaeck, der die Hs. mit Recht weit höher stellt, als alle übrigen Hss. des 10. und 11. Jhs., aufs stärkste betont; er schrieb 1831[2]): „Die Statuen des Königs (er meint die Erscheinung) und der christlichen Religion (Erscheinung Christi) sind so ausgezeichnet, dass kein neuerer Künstler derselben sich schämen würde"; Janitscheck bemerkt an den Köpfen in den Zwickeln (Bl. 32[a])

[1]) Die grosse Länge der Figuren bestimmte Waagen, die Hs. dem XII. Jh. zu vindicieren.

[2]) Beschreibung etc. Vorrede S. XIV.

einen ungewöhnlichen Formenadel, die ganz antike Gesichtsbildung Daniels — wie die lebhaft bewegte Gewandung weist ihm auf ein ausgezeichnetes altchristliches Vorbild hin; — einen ganz unbedingten Fortschritt bezeichnet dann A. I. 47 in der Farbengebung; es wurde oben versucht, die feinen Reize der Hs. nach dieser Seite hin zu analysieren.